

HRVATSKO FILOLOŠKO DRUŠTVO
ZNANSTVENA BIBLIOTEKA

UREDNIK
STJEPAN DAMJANOVIĆ

RECENZENTI
DUNJA FALIŠEVAC
ANTE STAMAĆ

SMILJANA NARANČIĆ KOVAČ

**TROJNA STRUKTURA
GUNDULIĆEVIH
SUZA SINA RAZMETNOGA**



ZAGREB 1994.

Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb
CIP – Katalogizacija u publikaciji

886.2.09 Gundulić I.

NARANČIĆ, Smiljana

Trojna struktura Gundulićevih Suza sina razmetnoga
/ Smiljana Narančić Kovač ; [crteže izradio Josip Naran-
čić]. – Zagreb : Hrvatsko filološko društvo, 1994. – 192
str. ; 20 cm. – (Znanstvena biblioteka Hrvatskoga filološk-
og društva ; 23)

Bibliografija: str. 185–189 i bilješke uz tekst.

ISBN 953-6050-01-3

940627051

ISBN 953-6050-01-3

SADRŽAJ

Predgovor	7
UVOD	9
Formalne osobine kompozicije	14
Posveta	15
Biblijska parabola	16
TROJNA STRUKTURA	19
I. IZVANJSKO ZBIVANJE	19
Fabula	21
Likovi	24
Karakterizacija	24
Odnosi likova	33
Pripovjedač	37
Vrijeme	45
Mjesto	59
Govorne perspektive	64
Sažetak	83
II. UNUTRAŠNJE ZBIVANJE	85
»Fabula«	88
Duševne aktivnosti	92
Sadržaj i značaj duševnih aktivnosti	92
Odnosi duševnih aktivnosti	114
Pripovjedač, govornik i mislilac	116
Vrijeme	118
Mjesto	120
Govorne perspektive	123
Sažetak	138
III. ONOSTRANO ZBIVANJE	141
Fabula	143
Likovi	154
Pripovjedač	156
Vrijeme	157
Mjesto	159
Govorne perspektive	159
Sažetak	165

IV. KOORDINACIJA TRIJU RAZINA ZBIVANJA . . .	167
Kompozicijski paralelizam i vertikalno kretanje	167
Tematski paralelizam i vertikalno kretanje . .	175
Cjelovitost strukture troslojnoga zbivanja . .	179
ZAKLJUČAK	183
POPIS LITERATURE	185

PREGOVOR

Mnogi su zaljubljenici hrvatske književnosti uvijek iznova otkrivali Gundulićeve *Suze sina razmetnoga* i mnogi su ih izučavatelji svrstali među najbolje što u njoj postoji. Neprijeporno, *Suze* su djelo s kojim se to radije susrećemo što ga bolje poznajemo. U tome bi i ovaj pokušaj razumijevanja *Suza* želio naći svoje opravdanje i uporište.

Djelu sam pristupila s aspekta koji je u ranijoj literaturi o njima bio rjeđe predmetom rasprave; pokušala sam *Suze* pročitati i raščlaniti ponajprije kao pripovjedno djelo. Pokazalo se da *Suzama* ovakav pristup odgovara – djelo se »otvaralo« takvoj interpretaciji, tako da su se jedan po jedan otkrivali ključni elementi karakteristični za pripovjednu književnost, kao što su fabula, likovi, pripovjedač, vrijeme, mjesto zbivanja. Također sam analizirala pjesnikov izričaj s aspekta prisutnih govornih perspektiva (pri čemu se ovdje u prvome redu misli na naraciju, refleksiju i opis).

Glavnim rezultatom ovako provedene raščlambe *Suza* držim međutim to što je pokazala da djelo sjedinjuje tri zasebne, a opet isprepletene razine zbivanja. One se protežu cijelim tekstom. Iako svaka od njih dominira po jednim od triju »plačeva« (pjevanja), time što su sve tri ipak neprekidno prisutne, omogućuje se troslojno iščitavanje poeme u svakome njezinu dijelu. U cjelovitome djelu, razvoj se zbivanja može pratiti po horizontalnoj osi pojedinih razina zbivanja, ali i po vertikalnoj osi uspinjanja naglasaka s »nižih« razina k »višima«.

Na svakoj se razini mogu prepoznati već spomenuti elementi pripovjedne književnosti, ali oni na razini »unutrašnjega« i »onostranoga« zbivanja poprimaju zasebne osobine, pa su i terminologija i pristup tima razi-

nama donekle modificirani u skladu sa značajem same poeme.

Prva je verzija ove knjige nastala kao magistarski rad koji sam pripremala pod vodstvom prof. dr. Zorana Kravara na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, te obranila u rujnu 1989. godine pred komisijom čiji su članovi također bili prof.dr. Dunja Fališevac i prof.dr. Pavao Pavličić. Zahvalna sam g. Kravaru koji je kao mentor i učitelj uvijek imao vremena za razgovor o temi, pratio svaki korak nastanka magistarske radnje i čitao njezine dijelove, te mi je dao mnoge savjete bez kojih bi i ova knjiga sigurno bila drugačija.

Za ovu sam priliku tekst pregledala, te jezično i stilski doradila. Izbacila sam suvišna ponavljanja, a pojedina sam mjesta pojasnila i u tome smislu unijela neke manje izmjene. Također sam dodala primjere iz »Suza« na koje sam u radnji samo referirala. Rukopis sam predala za tisak u jesen 1992. godine. U njemu sam se dako osvrnula na novu relevantnu literaturu koja je do toga vremena objelodanjena. Knjige i članci objavljeni nakon toga nisu više ušli u literaturu na koju se pozivam.

I ova knjiga i njezina autorica veliku zahvalnost za to da je »rođena na svijet«, kako bi rekao Gundulić, duugu prije svega prof. dr. Anti Stamaću koji je, dok je i sam imao mnogo posla, našao vremena da pročita prvu i drugu verziju studije, ali i da se založi za to da ona nađe izdavača. Također sam zahvalna prof. dr. Stjepanu Damjanoviću, ne samo kao skrbnome uredniku biblioteke, nego, među ostalim, i zato što je najzaslužniji da su se za tiskanje prikupila sredstva bez kojih bi knjiga jamčno još uvijek bila samo rukopis.

Na podršci, razumijevanju, strpljenju i pomoći zahvaljujem svojim roditeljima i nadasve Srećku.

U Zagrebu, svibnja 1994.

S. N. K.

UVOD

Djelo Ivana Gundulića (1589–1638) oduvijek je privlačilo pozornost istraživača starije hrvatske književnosti. Stoga o njemu postoji opsežna i raznolika književnoznanstvena literatura. Začudo, *Suze sina razmetnoga* (1622) ipak su relativno rijetko bile zaseban predmet istraživanja, iako gotovo da i nema proučavatelja starije hrvatske književnosti koji se na to djelo nije barem osvrnuo. Istraživačima pritom, dakako, nije promakla tročlana razdioba Gundulićeve poeme – glavna tema ove studije – ona je naime neposredno evidentna već u formalnoj podjeli na tri *plača* ili pjevanja. Osim toga, uočena je i činjenica da se nipošto ne radi o puko formalnoj razdiobi, već da je ona u vezi s određenim tematskim aspektima poeme i da u tome smislu omogućuje različita čitanja, odnosno da je nositelj dodatnih značenja djela.

Na neke od ključnih problema koji se nameću pri analizi *Suza* upozorio je već Šrepel u tekstu iz 1896. godine.¹ Šrepel uočava »tri stupnja u razvoju pjesme« koji predstavljaju »tri vrela pjesničke refleksije«, izdvaja istaknute teme *Suza* i upućuje na »alegorijski duh pjesme«, simetriju »pojedinih česti prema cjelini«, kao i na slojevitost značenja lika oca, pa na taj način uspostavlja polazište detaljne stukturalno-tematske analize *Suza*. Njegova je studija međutim ostala bez neposrednih nastavljača, a Haler, u članku iz 1938. koji nosi isti naslov kao i Šrepelov,² s pozicije poimanja poezije kao osjećajno-imaginativnoga stvaralačkoga čina, polemizira sa

¹ Milivoj Šrepel: »O Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*.« *Rad JAZU* 127, 1986., str. 102–141.

² Albert Haler: »O Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*.« *Hrvatska revija*, XI (1938), 12, (*Gundulićev zbornik*), str. 620–626.

Šrepelom ignorirajući uglavnom njegove uvide i nastoji, na tragu Vodnikovih i Körblerovih kratkih osvrtâ,³ dokazati pjesničku relevantnost *Suza* na dijelovima teksta u kojima prepoznaje iskaze »najintimnijih i najličnijih pjesnikovih doživljaja« ili »istinskog pjesničkog ganuća« i »nadahnuća«.

Za razliku od Šrepelove analize, Halerova je ocjena *Suza* bila utjecajna, pa njezine odjeke nalazimo primjerice u Ježića i u Kombola,⁴ koji također respektiraju i Jensenov sud da su *Suze* »die schönste Frucht von der Lyrik des Gundulić und von der ganzen lyrischen Dichtung Ragusas überhaupt.«⁵

Na Šrepelove se pak stavove poziva Setschkareff, koji detaljnom analizom Gundulićeva izričaja objavljenom 1952.⁶ otvara novo poglavlje u istraživanju djela ovoga pjesnika. Novija književnoznanstvena literatura posvećuje pozornost različitim aspektima *Suza*, istražuje primjerice njihovo mjesto unutar Gundulićeva opusa,⁷ njihovu priraslost izvanknjiževnomu posttridentskomu ili religiozno-kršćanskomu kontekstu, i to s jedne strane općenito⁸ ili u smislu pripadnosti duhovnoj lirici prve

³ Usp. Branko Vodnik: *Povijest hrvatske književnosti*, knj. I: *Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. Zagreb, 1913., str. 230–231; Đuro Körbler: »Život i rad Gundulićev.« U: *Djela Giva Frana Gundulića*. SPH, knj. IX, 3. izd., JAZU, Zagreb, 1938., str. 20–21.

⁴ Usp. Slavko Ježić: *Hrvatska književnost od početka do danas*. Zagreb, 1944., str. 128–133; Mihovil Kombol: *Povijest hrvatske književnosti (do narodnog preporoda)*. 2. izd, Zagreb, 1961., str. 239–241.

⁵ Alfred Jensen: *Gundulić und sein Osman*. Götesborg, 1900., str. 107.

⁶ Vsevolod Setschkareff: *Die Dichtungen Gundulić's und ihr poetisches Stil*. Bonn, 1952. Usp. str. 62.

⁷ Usp. Zdenko Zlatar: »Božanstvena komedija Ivana Gundulića: Nova interpretacija pjesnikove razvojne linije.« *Dubrovnik*, II (1991), 1, str. 124–162.

⁸ Tako Dunja Fališevac ukazuje na »moralno-etičke kategorije« kršćanske vjere koje se odražavaju na tročlanu strukturu *Suza* i »određuju dominantne motive djela«, kao i na u djelu naglašen motiv odnosa vremena i vječnosti. Usp. Dunja Fališevac: »Ivan Gundulić.« U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. A. Flaker i K. Pranić, Zagreb, 1978., str. 267–269.

polovice 17. stoljeća, kao i u vezi s uvidima onodobne filozofije,⁹ a s druge strane konkretno u smislu tematske i formalne pripadnosti djela tradiciji »meditativne književnosti«,¹⁰ ili pak upućujući na srodnost pojedinih mjesta u *Suzama* s »govornim procedurama kršćanskog obreda«. ¹¹ Istražuju se, k tome, pojedini problemi vezani uz samu književnu narav *Suza*, kao što je njihova tradicija i vrsna pripadnost,¹² tematiziraju se npr. osobine izričaja¹³ i složena strukturiranost tematskih elemenata.¹⁴

Suvremena su istraživanja dakle uputila na mnoštvo problema koje pri analizi *Suza* valja imati na umu, a njihovi su rezultati potaknuli i ovaj pokušaj razumijevanja *Suza*. Ipak, čini se da je do sada u drugome planu zanimanja za ovu poemu ostao njezin pripovjedni aspekt, kao i to kako se tročlana struktura *Suza* u njemu

⁹ Usp. Dunja Fališevac: »Duhovna lirika Ivana Gundulića i Dživa Bunića Vučića.« *Umjetnost riječi*, XXXIII (1989), 2–3, str. 129–148.

¹⁰ Usp. E.C. Hawkesworth: »Gundulić's *Suze sina razmetnoga* as a Meditative Poem.« *Slavonic and East European Review*, Vol. 60, No. 2 (April, 1982), str. 172–188.

¹¹ Zoran Kravar: »Barok kao potonulo kulturno dobro.« *Croatica*, XVIII (1987), 26/27/28, str. 169–187, v. str. 180.

¹² U ovome je smislu osobito značajna studija Pavla Pavličića, »Neke zajedničke crte baroknih plačeva.« U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split, 1979., str. 105–129. Usp. također članak istoga autora »Žanrovi hrvatske barokne književnosti.« U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1978., str. 243–258.

¹³ Primjerice metaforika *Suza* u usporedbi s metaforikom Đorđićeve srodne poeme: usp. Zoran Kravar: »Metaforika Đorđićevih *Uzdaha Mandalijene pokornice*.« U: *Studije o hrvatskom književnom baroku*. Zagreb, 1975., str. 103–173.

¹⁴ Tako npr. Hans Rothe, u studiji koja je posvećena analizi »unutrašnje forme« *Suza* utvrđuje među ostalim da je njihov osnovni princip gradacija, prisutna u svim slojevima teksta, upućuje na višestruko uokvirivanje pojedinih tema i na to da se *Suze* također odlikuju naglašenom simetrijom pojavljivanja tih tema. Usp. »Unutrašnja forma u književnosti slobodnog grada Dubrovnika: Ivan Gundulić, *Suze sina razmetnoga*«, prev. Sanja Čerlek. *Croatica*, XVI (1985), 22/23, str. 55–83.

ogleda.¹⁵ Stoga ćemo ovdje pokušati provesti detaljnu strukturalno-tematsku analizu djela kako bismo utvrdili u kojoj su mjeri i na koji način u njemu prisutni pojedini pripovjedni elementi (fabula, likovi i sl.), odnosno na koji se način u njima manifestira tročlana raščlamba, t.j. trojna struktura djela.

Analizom pripovjednoga aspekta pokazat ćemo dakle da su *Suza sina razmetnoga* »dobro strukturirani tekst«¹⁶ hrvatske i europske književnosti 17. stoljeća, čija didaktička funkcija nije ni u kojem slučaju dominantna u toj mjeri da bi potisnula estetičku, tim prije što u njihovoj suvremenosti nije samorazumljivo da bi književno djelo imalo biti slobodno od praktičnih funkcija, nego se one skladno uklapaju u onodobno razumijevanje književnosti.¹⁷ Didaktičnost *Suza* njihova je integralna komponenta koju Gundulić ne smatra zaprjekom za pažljivo odmjereno i značenjski višeslojno strukturiranje svoga djela.

¹⁵ Ovdje se valja osvrnuti na Šrepelov uvid da »Vanjske radnje imade dakako veoma malo, ona je samo tanak okvir za široko polje pjesnikovih lirskih izjava.« Nav. dj. str. 113. Naime, istina je da se Gundulić vjerno držao biblijske parabole (o tome detaljnije nešto kasnije), i da nije znatno razrađivao radnju tako što bi dodavao nove detalje ili događaje, ali je priču zato »tehnički« razradio na taj način da u njoj pronalazimo sve osnovne elemente karakteristične upravo za pripovjednu književnost (pripovjedač, likovi, itd.), što će naša analiza pokazati. Tako stoga nije dobiven tek »tanak okvir«, nego čvrsta, cjelovita i razrađena okosnica djela. Pritom napominjem da se analizom pripovjednoga aspekta *Suza* ne želi osporiti ili odreći njihov lirski aspekt – tek, on nije predmet ovoga istraživanja. Osim toga, »tipičan lirsko-epski oblik« *Suza* nije sporan za novije istraživače hrvatskoga baroka. Usp. Nikica Kolumbić: »Neke osobitosti žanrova hrvatskoga književog baroka.« U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 47.

¹⁶ Zoran Kravar: »Analitici hrvatskoga književnog baroka.« U: *Studije o hrvatskom književnom baroku*. Zagreb, 1975., str. 301.

¹⁷ Usp.: »Autorima sedamnaestoga stoljeća činio bi se takav aksiom [o pjesništvu kao autonomnoj umjetnosti] apsurdnim, jer je za njih i pjesništvo, kao *dió eloquentia*, usmjereno na svrhu i djelovanje.« Wilfried Barner: *Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen, 1970., str. 451.

Analiza *Suza* kao pripovjednoga djela pokazat će da se pojedine njegove tematske komponente okupljaju oko priče o razmetnome sinu, koja nudi različite razine razumijevanja. Stoga u *Suzama* uz horizontalnu tročlanu raščlambu fabule, koju su, kao što je već rečeno, analitici ovoga djela u više navrata isticali, otkrivamo i vertikalnu troslojnu stratifikaciju, tri razine fabularnoga zbivanja. To su razina zbivanja u domeni pojavnoga koju zovemo **izvanjskim zbivanjem**, razina zbivanja unutar junakove svijesti koju zovemo **unutrašnjim zbivanjem** i razina **onostranoga zbivanja** pod kojom podrazumijevamo suodnošenje čovjeka i Boga.¹⁸ Sve se one u tekstu realiziraju paralelno, pa ih je moguće samo analitički razlučiti. No junak se u slijedu razvoja fabule ne kreće samo horizontalno, »duž« razina zbivanja, nego se također uspinje i s nižih na više. Pri analizi svake od njih izdvojit ćemo fabularne elemente koji im pripadaju i pokazati način organizacije fabule, s posebnim osvrtom na odnose likova, poziciju pripovjedača, kao i na karakteristike vremena i prostora u kojima se fabula odvija i iz kojih se iznosi. Potom ćemo provesti analizu diskursa s obzirom na porabu različitih govornih perspektiva primjerenih pojedinim razinama zbivanja. Na koncu ćemo pokazati na koji se način pojedine razine zbivanja povezuju u cjelinu.

Takva analiza trojne strukture *Suza* imala bi također pokazati da kompozicija fabularnih elemenata i čvrsta strukturiranost teksta, koja je prisutna na više razina, pridonose smislu cjeline i višeslojnomu značenju djela,¹⁹

¹⁸ Podjelu donekle analognu ovakvoj stratifikaciji nalazimo u Šrepela, ali on tri aspekta zbivanja ipak vezuje samo horizontalno, uz pojedine plačeve. Usp.: »U prvom plaču prirodno se ističe opreka izmegju prave vjernosti i prodajne ljubavi spolne, drugi nam plač iznosi u jezgri ništetnost ovoga svijeta i diku nebeskoga života, a napokon treći plač prikazuje nezahvalnost čovjeka prema darežljivomu stvoritelju i opet milosrgje božje spram čovjeka.« Nav. dj., str. 113.

¹⁹ Usp.: »Hrvatski [je] pjesnički subjekt sedamnaestoga stoljeća [...] svoje pisanje utemeljio na relacijama koje pripadaju unutrašnjoj

kao i to da je svrha samoga pjesničkoga čina sačimbe *Suza* sukladna njihovoj unutrašnjoj tematskoj strukturi, pa da u tome smislu *Suze sina razmetnoga* pretendiraju na to da budu *exemplum* istinskoga pjesništva i reprezentant jedne čvrsto utemeljene i svrsishodne poetike.

Formalne osobine kompozicije

Na početku knjige *Suze sina razmetnoga* objelodanjene 1622. godine »V Mlezieh po Markv Ginami« stoji kratka prozna posveta pjesnikova »Prisvijetlomu gospodinu / Jeru Ćiva / Gundulića / od vladalaca grada Dubrovnika / dundu svomu.«²⁰

Djelo je podijeljeno na tri *plača*²¹ koji nose naslove *Sagriješenje*, *Spoznanje* i *Skrušenje*.

Svaki od tri *plača* nosi moto prenesen iz Novoga zavjeta, Lk 15, iz prvoga odlomka trećega dijela toga kapitela, iz parabole o izgubljenome sinu, na latinskom.

strukturi jezičnoga sustava; s time je on dospio u sferu slobode od mimetičkoga odnošenja prema svijetu prirode, a ujedno je ovladao retoričkim sredstvima pomoću kojih se *ordo naturalis* može zamijeniti prividom umjetno stvorenoga poretka; drugim riječima, s barokom smo, kao i ostale evropske kulture, dobili pjesnički subjekt bitno nadređen svim svojim temama, pjesnički subjekt u čijim rukama *signans* potpuno kontrolirano i samosvjesno počinje proizvoditi *signatum*.« Zoran Kravar, »Stil hrvatskoga ...«, na nav. mj., str. 237–238.

²⁰ Prvo izdanje iz 1622. godine: Nacionalna biblioteka u Parizu, signatura Ym 860(I) – v. u reprint izdanju, Beograd, 1979. Usp. bilj. Miroslava Pantića »O ovom izdanju«, str. 229. Usp. također Antun Kolendić: »Prvo izdanje Gundulićevih *Suza*«. *Pitanja književnosti i jezika*, Sarajevo, III (1956), str. 112–120.

²¹ Termin *plač* jedna je od varijanti naziva za »pjevanja« u baroknoj religioznoj poemi. I. Bunić Vučić ih naslovljuje *cviljenjima* (u poemi *Mandalijena pokornica*), a I. Đorđić *uzdisanjima* (u poemi *Uzdasi Mandalijene pokornice*). Iako pjesnici dakle teže iznalaženju sebi svojsvena nazivlja, ipak se nazivi koje rabe zadržavaju u istome semantičkome krugu, pa ih se može smatrati formalnom karakteristikom vrste.

Plać prvi sastoji se od 74, *Plać drugi* od 56, a *Plać treći* od 92 osmeračke sestine. Srok je (uglavnom) ženski, a shema rimovanja uobičajena za tu strofu, ababcc.

Djelo je završeno riječju »Svarha«.

Posveta

Formalno odvojena od tri plaća, posveta ne sudjeluje pri postizavanju cjelovitosti *Suza*, ali ipak funkcionira kao svojevrsni uvod u djelo. Osim toga, ona čini sponu poeme s pjesničkom tradicijom,²² a usmjerenost je na tradiciju u posveti osviještena i eksplicitna u prvim riječima: »Običaju dobri oci.«²³ Već ovdje imenica »oci« nosi doslovno i metaforičko značenje – u doslovnome smislu odnosi se na pjesnikove pretke Dubrovčane, a kao metafora intendira stare pjesnike – i tako najavljuje slojevitost značenja motiva odnosa oca i sina koji će u djelu biti neprekidno prisutan. Uz te dvije interpretacije odnosa otac – sin (predak – potomak; stari pjesnik – sljedbenik pjesničke tradicije), prisutne su i druge, povezane s očinskom figurom pjesnikova dunda komu se djelo posvećuje: roditelj – dijete (dunda pjesnik »[drži gleda i obslužuje] kako oca rođenoga«), učitelj – učenik (pjesnikovo je tamno neznanje, a od dunda prima »bez pristan-ka« »svitlost«), vladar – podanik (jer je dundo »na kneštvo i na sve najveće časti većeokrat dostojno« uzvišen), i napokon Bog Otac – čovjek vjernik (kada se dundov lik mijenja iz očinske u sinovljevsu figuru: »Otac vječni [...] da bi nakon duga i čestita života i Vas u broju

²² O tome opširnije u momu članku »Pjesnički motivi i *topoi* u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*«. *Umjetnost riječi*, XXXVI (1992), 3, str.219–244.

²³ *Suze sina razmetnoga* citiraju se prema Akademijinu izdanju *Djela Ćiva Frana Gundulića*. Priredio Đuro Körbler, pregledao Milan Rešetar, »Stari pisci hrvatski«, knj. IX, 3. izd., Zagreb, 1938., str. 349–369.

od izbranih pomilovô i posinio«, kojoj pjesnik povjerala budućnost i sudbinu slobodnoga Dubrovnika). U ovoj je posljednjoj interpretaciji sadržana i mogućnost tumačenja odnosa oca i sina kao Boga i Bogočovjeka Isusa Krista, posebno kada se govori o »slavi toliko obljubljena sina«. U toj se pak relaciji susreću motivi »milosrdja«, odnosno Božje milosti i slobode (Dubrovnika), i tako najavljuje tematiziranje odnosa milosti i ljudske slobodne odluke kao jedne od važnih tematskih komponenti djela. Osim toga, tu je i tradicionalna personalna metafora shvaćanja knjige kao djeteta²⁴ – pjesnik će o svojoj poemi reći da je »rađajući se [...] malahan plod od pameti moje«, pa se odnos otac – sin može očitati i u odnosu pjesnika i njegova djela.

Konačno, ono po čemu posveta ponajviše funkcionira kao »uvodni takt« u poemu, dio je već dijelom navedene rečenice koji u sebi sažima glavnu temu i namjeru djela ističući glavne korake u razvoju teme i Božju milost kao svojevrsna pokretača radnje: »Otac vječni, koga milosrdje (u plačna sina, od grijeha pokajana, pomilovanju) ovdi unutra proslavlja se [...]«.

Biblijska parabola

Priču o razmetnome sinu preuzima Gundulić iz Novoga zavjeta, Lk 15. Biblijski tekst sadrži tri parabole što ih Krist pripovijeda farizejima i književnicima koji su prigovarali da on »prima grešnike i jede s njima« (Lk 15,2)²⁵ da bi pokazao kako će »biti veće veselje na nebu zbog jednog grešnika koji se obrati nego zbog devedeset devet pravednika kojima ne treba obraćenja« (Lk 15,7). Prva je parabola o izgubljenoj ovci (Lk 15,4–6). U svjetlu

²⁴ Ernst Robert Curtius: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Prev. Stjepan Markuš, Zagreb, 1971., str. 141.

²⁵ Citati se navode prema Bibliji: *Stari i Novi zavjet*. (Novi zavjet preveo Ljudevit Rupčić), Zagreb, 1980.

uobičajene kršćanske metafore Krista – pastira i vjernika – stada, ta je parabola gotovo potpuno jasna i njezin je smisao lako prepoznatljiv. Sljedeća je parabola o ženi koja je izgubila novčić, drahmu (Lk 15,8–10). Gubitak drahme može se razumjeti kao gubitak neke pojedine vrijednosti koja narušava cjelovitost cijeloga sustava vrijednosti. Primjerice, ako vrlinu shvatimo kao vrijednost, u tome nam kontekstu posjedovanje drugih vrlina (drahmi) nije dovoljno da bi moglo odmijeniti izgubljen u cjelovitosti krjeposne osobnosti. Time se gubitak jedne vrline pokazuje kao nešto bitno, a ne sporedno i manje važno – izgubljena vrijednost ona je bez koje se ne može bez obzira na to što njezino sudjelovanje u cjelovitosti ne mora biti znatno; a njezino ponovno pronalaženje blagotvorno djeluje na ponovno uspostavljanje stabilnosti i tako daje smisao i ostalim vrlinama sustava. Utoliko je značaj izgubljenoga pa pronadenoga veći od značaja ostalih elemenata cjeline. Te su dvije priče priprema za treću, glavnu, koja je u velikoj mjeri opterećena veličinom gubitka. To je parabola o izgubljenome sinu (Lk 15,11–32). Izgubljeni je sin izgubljen za oca, ali je, što je važnije, i sâm izgubio sebe. Izgubivši sebe, izgubio je svoj život, odnosno mogućnost upravljanja svojim životom, a time i svoju slobodu. Njegovo se »pronalaženje« zбивa zato u dva koraka: nalazi sebe, a zatim je i on naden za oca (za druge): »Bijaše mrtav i opet oživje, bijaše izgubljen i nađe se« (Lk 15,24 i 32). Biblijska parabola uključuje i prigovaranje postojanoga brata (Lk 15,29–30), što je u jednome smislu ponovna pojava »farizeja i književnika« s početka kapitela, u drugome pomoć pri pokušaju razumijevanja važnosti povratka sebi i njegove vrijednosti, jer prigovor izaziva oca na odgovor, a u trećem smislu možda i tematiziranje antagonizma među braćom, no u dalje razmatranje toga dijela priče nije ovdje nužno ulaziti.

Parabola o izgubljenome sinu obuhvaća segmente 11 do 32 petnaestoga kapitela. Gundulić se poslužio segmentima 13 do 24. U 32. segmentu parafrizira se 24.

segment. Odlomak na koji se naš pjesnik neposredno oslanja glasi:

¹³Poslije nekoliko dana mladi sin skupi sve svoje te krene u daleku zemlju i ondje **rasu svoje imanje provodeći život razvratno**. ¹⁴Kad potroši sve, nastaje ljuta glad u onoj zemlji, te on počne oskudijevati. ¹⁵Tada ode u najam nekom čovjeku u onoj zemlji, a taj ga posla na polje da čuva svinje. ¹⁶Uzalud je čeznuo da bar jednom napuni trbuh ljuskama od mahuna što su ih jele svinje, ali mu ih nitko nije davao. ¹⁷Tada **dode k sebi** i reče: »Koliko najamnika u mog oca obiluje kruhom, a ja ovdje umirem od gladi! ¹⁸Ustat ću, poći ću ocu svome pa ću mu reći: Oče, sagriješih Bogu i tebi. ¹⁹Nisam više dostojan da se zovem tvojim sinom. Primi me kao jednog od svojih najamnika!« ²⁰Diže se i krenu svom ocu.

Dok je još bio daleko, opazi ga njegov otac, i sažali mu se te poleti, pade mu oko vrata i izljubi ga. ²¹A sin mu reče: »**Oče, sagriješih Bogu i tebi. Nisam više dostojan da se zovem tvojim sinom ...!**« ²²Tada otac reče svojim slugama: »Brzo, donesite haljinu, onu najbolju, i obucite ga! Stavite mu na ruku prsten, a na noge sandale! ²³Dovedite ugojeno tele te ga zakoljite da jedemo i da se veselimo, ²⁴jer mi ovaj sin bijaše mrtav i oživje, bijaše izgubljen i nade se.« I počnu se veseliti.

Toga se citata Gundulić dosljedno držao, osim što znatno razrađuje podvučeni dio trinaestoga segmenta, a preskače »ljutu glad« iz 14. i »nekog čovjeka« iz 15. segmenta. Tri ključna momenta citiranoga odlomka koja su ovdje istaknuta pojavljuju se u *Suzama* kao moto pojedinih plačeva.

TROJNA STRUKTURA

I. IZVANJSKO ZBIVANJE

Pod izvanjskim zbivanjem razumijemo slijed događaja koji se u *Suzama* nižu i tako tvore priču, a koji se mogu predložiti na razini pojavnoga svijeta. U ovomu ćemo poglavlju najprije iz ukupnoga slijeda događaja različite naravi koji su obuhvaćeni *Suzama* izdvojiti osnovne momente narativnoga slijeda izvanjskoga zbivanja – a to su priča o ljubavnome odnosu, obrat i sinovljev povratak ocu – i tako izlučiti njegovu fabularnu liniju.

Priča o ljubavnome odnosu. Početak naracije, početna situacija fabuliranja, pada *in medias res*. Junak je smješten u negostoljubiv, neudoban i hladan prirodni okoliš (I, 49–54 i d). Sam je i osamljen, odvojen od svijeta i usmjeren na sebe (I, 55–66), te se sjeća svoje prošlosti i vraća nas tako na početak zbivanja relevantnih za priču (I, 73 i d). Početna je situacija u tom smislu (početna situacija fabularnih zbivanja) situacija junakova blagostanja (I, 77–78). U njegovu se sjećanju javlja bludnica kao osoba koja je utjecala na njegov pad i gubitak svega dobrog (I, 109 i d). Junak tada odlučuje ispričati tijek njihovih uzajamnih odnosa (I, 133–138), pa se ponovno vraća u prošlost. Opisuje bludničinu ljepotu (I, 139–156), a zatim iznosi slijed njena urešavanja i priprema za zavođenje, pa postaje jasno da je ta ljepota samo lažna maska pod kojom je njezin istinski izgled – ružnoća – u skladu s njezinom osobnošću (I, 159–192). Sin tada još ne uviđa pravo stanje stvari, nego se, zaveden, uporno udvara, a ona ga smišljeno odbija, tako da se sin sve više zapliće u »ne mrežu« (I, 199–204 i d). Zavarano dakle prividom da je on subjekt zavođenja i

potaknut njezinom, za njega još neprovidnom, ljepotom i uzmicanjem, sin je slijedi, piše joj (I, 211–216), uređuje se (I, 217–222), pokušava joj okrenuti leđa (I, 223–226), pjeva joj (I, 227), da bi konačno pokušao upotrijebiti »mač britki od pjeneza« (I, 230). Tada mu ona ipak svraća pozornost (I, 235–240), što našega junaka samo potiče na to da joj šalje sve vrijednije darove (I, 241–264), no ona još ne popušta usprkos poklonima i molbama (I, 265–270). Stoga sin, kada potroši svoju imovinu (I, 273–282), počinje krasti (I, 291–292) ne bi li udovoljio nezasitnim željama svoje odabranice. Rezultat je tih postupaka degradacija sinovljeve osobnosti, ali i izgleda (I, 295–324). Odbija dobronamjerne savjete rođaka i ostavlja stare prijatelje, te se druži sa sebi sličnim grješnicima i prekršiteljima (I, 325–339). Postaje sumnjičav i ljubomoran (I, 339–348). Tek tada bludnica popušta i prima ga k sebi (I, 351, 367–370). To traje sve dok ona ne shvati da od njega više ne može izvući koristi (I, 403–412), pa ga izbacuje (I, 414–425) i više »ne pozna« (I, 419–420). Na kraju prvoga plača sin rezimira. Izgubio je »čas i pamet i imanje« (I, 440) i tako se našao u pustoši u kojoj smo ga zatekli na početku pripovijedanja.

Obrat. Drugi je plač s aspekta izvanjskoga zbivanja narativno siromašan. Naracija se svodi na dvije instance: junak izvješćuje o svome razmišljanju pa na osami izgovara dugi monolog (II, 19–336) i junak odlučuje da će pokazati da je i njegova duša Božje djelo (II, 335–336), što na razini izvanjskoga zbivanja razumijemo kao sinovljevu odluku da pokuša promijeniti svoj položaj.

Povratak ocu. U III. plaču zatječemo sina koji odlučuje da se »od grijeha boli i plače« (III, 65–66), pa obliiven suzama i zagušen uzdasima (III, 67–78) pada licem na zemlju (III, 79–80) i teško protiskuje riječi (III, 81–120) kojima apostrofira oca (III, 91, 101). Pada noć i prirodni okoliš, i dalje hladan i pust, a sada još i mračan, utihne (III, 121–130). Sin započinje svoju noćnu tužaljku (III, 131–134) koja zauzima najveći dio trećega plača, sve do 383. stiha kada se javlja nada u mogućnost povratka (iskazana kao nada u Božju milost), koja dovodi do ju-

nakove odluke da se vrati ocu (III, 422) i zamoli oprostaj. Zamišlja susret s ocem, svoje pokajanje i molbu da ga otac primi natrag, očevu pravednu ljutnju i odgovor (III, 427–534). Usprkos bojazni da bi ga ovaj mogao odbiti i otjerati, sin ipak napokon odlazi k ocu, a on prihvaća pokajnika, poljubi ga (III, 535–546), te mu daje čistu odjeću i prsten kao zalag ljubavi (III, 547–550).

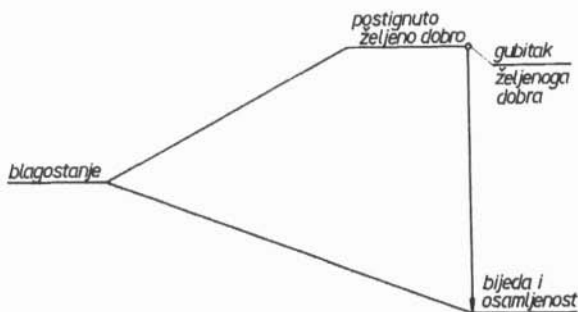
Fabula

Iz prethodno se izloženoga slijeda zbivanja uočava da se raspon događaja koji su raspoređeni u tri plaća proteže od sinovljeva boravka u očinskome domu gdje je živio u blagostanju do njegova povratka kući i ocu, da se fabula dakle zaokružuje. Osim toga, u priču o sinu umetnuta je »priča o ljubavnome odnosu«. Stoga je unutar izvanjskoga zbivanja moguće razlučiti dvije uzajamno povezane fabule, odnosno fabulu okvirne i fabulu umetnute priče. Početna je situacija zajednička objema fabulama. To je neproblematična situacija u kojoj još nema priče. Problematiziranje počinje sinovljevim odlaskom od kuće i susretom s bludnicom. Slijed sinovljevih odnosa s bludnicom fabularno je zanimljiv i obiluje događajima koji obilježavaju tijekom zavođenja, nastanka veze između muškarca i žene, trajanja te veze i njezina kraja. Stoga je priča o ljubavnome odnosu narativno najrazrađeniji dio izvanjskoga zbivanja.

1. Fabularna linija umetnute priče može se pak razložiti na dvije paralelne fabularne linije. Prva se postupno uspinje od neproblematične situacije junakova blagostanja prema postizanju cilja, željenoga dobra kojemu junak teži – ljubavne veze s bludnicom.²⁶ Kad je taj cilj postig-

²⁶ Usp. Étienne Souriau (Etjen Surio): »Dramaturške funkcije.« U: *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Prev. Mira Vuković, Beograd 1982., str. 44–105. Usp. također poglavlje »Situationsfunktionen« u kojemu se iscrpno objašnjavaju dramske funkcije (jedna od njih je »željeno dobro«) kako ih je 1950. razvio Souriau, u: Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, ²1973., str. 571–583.

nut, fabularna linija neko vrijeme stagnira, jer je junak u posjedu željenoga dobra. Slijedi krizni trenutak priče o ljubavnome odnosu kada bludnica izbacuje sina, on gubi postignuto dobro i zapada u osamu i bijedu. Druga je fabularna linija ona u kojoj željeno dobro razumijemo kao posjedovanje zemaljskih dobara: imetak, dom, hrana. Ta se linija kreće u konstantno silaznoj putanji udaljavanja od i gubitka zemaljskih dobara, da bi se u trenutku junakova pada u bijedu dvije fabularne linije umetnute priče ponovno sastale (usp. sliku 1).



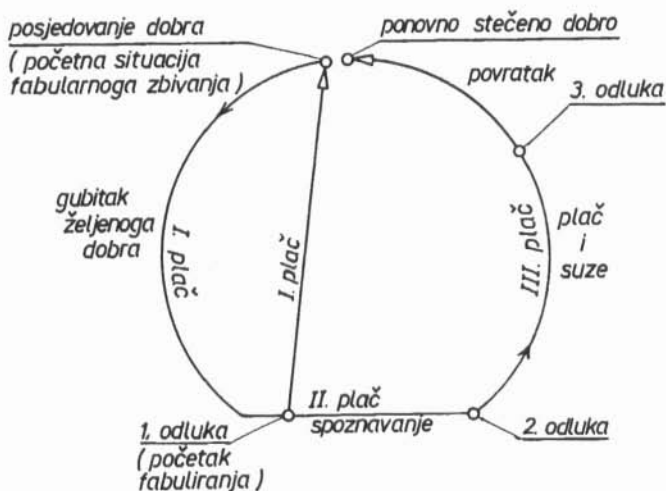
Sl. 1. Fabularne linije umetnute priče izvanjskoga zbivanja

2. Fabularna linija okvirne priče izvanjskoga zbivanja obuhvaća priču o junakovu padu, preobrazbi i povratku ocu. U tome smislu priča o ljubavnome odnosu korespondira s prvim dijelom okvirne priče. Potreba pojavljivanja umetnute priče u cjelini fabule motivira se junakovom odlukom da je ispričovijedi. To je ujedno i prva od odluka koje junak donosi, a njeno nas provođenje vraća na početak fabularnih zbivanja. Već je rečeno da početak naracije pada *in medias res*, a sada se može konstatirati da je tomu razlog potreba da se upozori na sinovljevu odluku. U fabuli okvirne priče izvanjskoga zbivanja umetnuta priča sudjeluje u prvome redu svojom dru-

gom fabularnom linijom, onom koja ima silaznu putanju. Dobro koje junak gubi tijekom fabule umetnute priče proširuje se u okvirnoj priči na očevu ljubav i okrilje. Posjedovanje zemaljskih dobara samo je konzekvencija posjedovanja očeva odobravanja i prihvaćanja. Stoga zbivanje umetnute priče u cjelini fabule valja razumjeti u prvome redu kao gubljenje očeve ljubavi, a tek potom kao gubitak doma, hrane, poštivanja i prijateljstva od strane drugih ljudi, jednom riječju blagostanja. Na kraju umetnute priče junak je u krajnjoj mjeri udaljen od svega toga, pa se zato nalazi u situaciji potpune osame, ostavljenosti, usamljenosti i bijede, u kojoj nakon prve odluke i pripovijedanja nema bitnih fabularnih pomaka na razini izvanjskoga zbivanja. Međutim, ona je istodobno temelj i uvjet daljega razvoja fabule, odnosno druge junakove odluke – da se pokaje, odluke koja čini obrat. Plač, uzdasi i pad licem na zemlju izvanjske su, vidljive manifestacije kajanja nakon kojega slijedi treća odluka – da se vrati ocu. Ona je treći ključni moment u razvoju fabule jer se njome sin zamjetno približio postignuću željenoga dobra. Sam je povratak posljednji dio uspona fabularne linije, a očevi postupci (poljubac, davanje prstenom) znak su da je sin uspio povratiti izgubljeno dobro. Time se problematičnost situacije smiruje i uravnotežuje, uspostavljaju se ponovno skladni odnosi i priča o razmetnome sinu dolazi svome očekivanome kraju. Stoga je fabula izvanjskoga zbivanja zatvorena i zaokružena.

Grafički prikaz razvoja fabule okvirne priče (sl. 2) pokazuje junakovo udaljavanje i gubitak, a potom stjecanje željenoga dobra. Pritom se razlikuju ne samo početna situacija fabularnih zbivanja i početna situacija fabuliranja, nego i početna i završna situacija fabularnih zbivanja koje su kvalitativno različite utoliko što se vrijednost postignutoga cilja povećala. Junak, naime, posjeduje iskustvo mukotrpna puta od cilja i k njemu, pa iako željeno dobro na početku i na kraju jest jedno te isto, činjenica da je bilo izgubljeno i da je ponovno pronađeno daje mu izniman značaj, kao što je to u bib-

lijskim parabolama bio slučaj s izgubljenom ovcom i drahmom.



Sl. 2. Fabularna linija okvirne priče izvanjskoga zbivanja

Prvi plač obuhvaća prvu junakovu odluku, cijelu umetnutu priču i silaznu putanju fabularne linije okvirne priče, drugi drugu odluku pri čemu sâm zbivanje stagnira, a treći treću odluku i uzlaznu putanju fabule izvanjskoga zbivanja.

Likovi

U priči o razmetnome sinu pojavljuju se, uz junaka, još dva glavna lika. To su otac i bludnica. Uz njih, spominju se sinovljevi prijatelji i rođaci.

Karakterizacija

Za karakterizaciju likova ponajprije je značajno njihovo imenovanje. Činjenica da oni nemaju

zasebna imena može se objasniti s jedne strane time što je tako sačuvan načelni i opći značaj likova što ga oni imaju i u izvornoj biblijskoj paraboli, a s druge se strane olakšava neposrednije podizanje cijele priče na razinu općenitosti. U tome se smislu junak može tumačiti kao »svatko«, kao *everyman* moralističke književnosti. Međutim, ova opća »imena« nisu ipak zaprjeka tome da aktere razumijemo kao konkretne osobe koje »žive« priču što se pripovijeda. To se postiže čvrstom karakterizacijom i relativno detaljnim iznošenjem njihovih postupaka i događaja u kojima sudjeluju.

»Imena« likova odabrana su u djelu s obzirom na njihove uzajamne odnose, tj. njihov odnos prema glavnome junaku. Tako se sin i otac imenuju s obzirom na njihov rodbinski odnos. Bludnica se najčešće spominje kao »ona«, a tek po jedan puta kao »izdavnica« (I, 110) i, ironično, »moja draga« (I, 194). Njeno je »ime«, dakle, odabrano s obzirom na odnos »on i ona«, što implicira ljubavni odnos. Rođaci se javljaju samo jednom (I, 329), a radi se ponovno o rodbinskoj vezi sa sinom. Prijatelji se također vrlo rijetko pojavljuju, ali ih se može podijeliti u tri grupe. To su »stari prijatelji« (I, 84 i 331), »nova družina« (I, 332) i njeni prijatelji (I, 123). Temelj je toga imenovanja u konvencijama i odnosima što se uspostavljaju u okviru društvenoga života.

Karakterizaciji likova ili skupina likova poklanja pjesnik prostor razmjerno važnosti njihove uloge unutar fabule.

Karakterizacija likova koji se javljaju u pozadini, s tim u skladu, izrazito je fragmentarna, pa se karakterizacija rođaka iscrpljuje jednim njihovim postupkom: oni kore sina kad ovaj griješi. Budući da znamo da je prije kor zaslužen, o rođacima zaključujemo da su dobro namjerni.

Karakterizacija prijatelja također je vrlo kratka, oskudna i posredna. Saznajemo da sin žali zbog gubitka svojih starih prijatelja (I, 83–84), pa zaključujemo da su to pravi prijatelji. To se potvrđuje kada se družba starih prijatelja kontrastira družbi novih, bludnih (I, 331–342).

Njeni su prijatelji također »bludni«, »i tuđini i mještani«, a okupljaju se oko nje radi plaćene ljubavi (I, 121–126).

Karakterizacija je bludnice i oca složenija.

Lik bludnice karakterizira se opisom vanjštine, psihološkom karakterizacijom, kao i njezinim postupcima, i to doslovnim ili metaforičkim sredstvima. Tome valja dodati i junakov stav koji osuđuje njene postupke. Prva pojava bludnice u tekstu uključuje psihološku karakterizaciju i karakterizaciju postupcima samoga lika:

Ah, na ovo li bludnos tvoja
dovela me, izdavnice,
ka pod slikom od pokoja
dvorne i blage ljubovnice
na službu me tvu zapisa,
dokli iz mene krv isisa?

Ah, nesvjesna ka ne ne gledaš
ni razloga, ni zakona;
ah, bezočna ka spovijedaš
za istinu laž smiona,
ka sred srca ne imaš svoga
srama od Judi, straha od Boga.

U nečistoj koga želi
ne prigrliti i ne primi?
Tvoji su bludni prijatelji
vazda bili, ljeti i zimi,
i tuđini i mještani
s kim te ugada trg pogani.

Ah, s kijeme se nijesi sčala?
tko ti bio nije sred krila?
Tko je taj koga nijes' izdala,
koga nijesi privarila,
sved nekreпка, sved razlika,
tamna, tašta, huda i prika?

(I, 109–132)

Gotovo se neposredno nastavlja opis njezine ljepote (I, 139–156) koji se uklapa u konvencionalne obrasce ženskih prozopografija iz tradicije petrarkistički intonirana pjesništva, pa se tako opisuju kosa (»zlatan plam«), »sjaše iz oči sunca mila«, lice (»združen trator i ružica«), usta »od koraļa«, prsi »od lira«, osmijeh »gizdavi«, pogled »slatki i juveni«, ruke i hod (»bijelom rukom snijeg

nadhodi, / tihijem stupom tančac vodi«). No odmah se u sljedećem opisu, opisu njenih postupaka pri uljepšavanju i njene ružnoće (I, 163–186), na način *versus rapportati* pobija jedan po jedan element njezine ljepote, pa se pokazuje istinski izgled bludnice skriven pod maskom različitih »naprava«, odnosno kako:

(...) ona stara i skorjena
priobrazila sliku biše,
čim oblipi i namasti
blijede kože suhor tmasti.

(I, 159–162)

Tako primjerice na temu kose u prvome opisu stoji »Bješe zlatan plam vrh čela / za razbludu raspustila« (I, 139–140), a u drugome je tu cijela sestina:

A ostriže s mrca vlase
i crvima ize iz usti,
te ih iz groba stavi na se
i u rudeše zlatne spusti,
plijen od smrti da je sva dika
i vez slatki ljubovnika.

(I, 163–168)

Ova dva opisa čine karakterizaciju bludnice vanjštinom, pri čemu je drugi dopunjen metaforičkim elementima (ona je »zmija huda« I, 186), a dijelom pripada i karakterizaciji postupcima. I drugdje se njeno ponašanje koje se može rezimirati stihom »jedno misli, drugo čini« (I, 191) javlja u funkciji karakterizacije bludnice (I, 189–192, 201–202), a u njoj sudjeluju i ostali njeni postupci čija je primarna funkcija razvoj fabule (npr.: I, 235–240; 251–256; 268–270 i sl.). Vanjština bludnice još će se jednom tematizirati, i to u drugome plaču (II, 115–132), u odlomku koji nema karakterizacijsku funkciju, ali se ipak drži sheme zadane u prva dva opisa i u kojem su ipak sjedinjeni elementi karakterizacije vanjštinom, postupcima i psihološke karakterizacije, i to u metaforičkom sažimanju osobina lika: kose postaju zmije, oči munja, lice drača i noć, pogledi »himbeni su provodiči / bili od tamne smrti moje«, a osmjesi »punji grāda crni oblaci«. Kao primjer ponovno navodimo tematiziranje kose:

Kose ke zвах zlatom prije,
jaoh, zablješten š rñh nablizu,
poznam da su žute zmije,
ke sad srce moje grizu

(II, 115–118)

Lik je bludnice, dakle, statičan lik ružne vanjštine, a utjelovljuje negativne osobine, pa čak i samo zlo. Metaforički, ona se izjednačuje sa zmijom, odnosno Sotonom.

Lik oca u tekstu se prvi puta javlja kao onaj koji ima »dvorne sluge« i dobro ih hrani (I, 103–104). On dakle pripada dobro uređenu i skladnu domu, a obavijest o osunčanosti njegova boravišta u trećem plaču (usp.: »i sred dvora razvedrena / gdje vijek sunce ne zapada« – III, 543–544) također sudjeluje u karakterizaciji. Metaforička je veza oca i udomljenosti konstantna, pa dolazi i u stihu III, 351 u kojem se govori kako je sin pobjegao iz »ćaćkova« (ne svoga) doma. Nešto se opsežnija karakterizacija javlja tek pri kraju *Suza*, iako iz junakova stava prema ocu i ranije možemo nagađati o njegovim pozitivnim osobinama. Psihološka je karakterizacija lika oca (dobar, pravedan i sl.) isprepletena metaforičkim elementima (obraz sunčani, bijeli golub, živi vir čistoće), a iznosi se u kontrastu prema sinovljevoj osobnosti:²⁷

Ti li izrode, ime od *sina*
dostojan si nosit moga?
Gdje izlazi noćna tmina
iz obraza sunčanoga?
Bijeli golub sred *kih* strana
roditeļ je crna vrana?

Ja sam dobar i pravedan,
ti hud i opak u životu;
vrh naredbe ja naredan
resim sobom svū lipotu;
ti, od smeće smeten gore,
tobom crniš tve prikore.

Od čistoće ja vir živi,
ti od gnusobe mrtvo blato;

²⁷ Valja napomenuti da ove riječi u *Suzama* izgovara sâm sin strahujući da bi ga otac mogao tako dočekati kad se vrati.

svijetu i Bogu ti sakrivi,
ja prav sudac biću na to;
razum, mudros, znanje u meni,
slijepa nesvijes tebe obsjeni. –

(III, 451–468)

Osim toga, otac je »pun milosti neizrečene« (III, 472), pa nije »tvrda stijena« (III, 518). U skladu s time su i njegovi postupci koji također sudjeluju pri karakterizaciji: otac prašta »tko se kaje« (III, 492), a »primi od sina ponižena / molbu, i celov dô mu tada« (III, 541–542). Treba još napomenuti da otac, uz milost i ljepotu (III, 460), posjeduje blagost i »vječnu i svetu« dobrotu (III, 539–540), ljubav (III, 550) i sposobnost da shvati što sin misli i bez riječi:

Ah, besjedom riječ smetena
ne može izrijet što bi tjela;
nu ti misao nije skrovena
ka se u srcu mom začela,
jaoh, i boles koja uze
za glas uzdah, za riječ suze! –

(III, 529–534)

Sve te osobine, kao i činjenica da u djelu nije uvijek jasno obraća li se sin svome ocu ili Bogu Ocu, metaforički izjednačuju oca s Bogom. Lik oca je, dakle, statičan lik koji utjelovljuje pozitivne osobine, pa i samo dobro. Stoga se može ustvrditi da je on ocrtan tako da bude protuteža liku bludnice, i to u svim aspektima; odnosno obrnuto, lik se bludnice, koji ne postoji u biblijskoj parabolli, uvodi u priču dijelom i zato da bi bio protuteža liku oca.

Karakterizacija lika sina najsloženija je i najrazrađenija. Za razliku od ostalih, to je dinamičan lik koji će se tijekom razvoja fabule mijenjati.

Sin se kao glavni junak spominje na samome početku djela, i to s jedne strane kao »razmetni«, a s druge kao »kajan« (I, 3–4). Pojavljuje se pak kao skršeni čuvar svinja, osamljen i u oskudici (I, 57–58), u početnoj situaciji fabuliranja. Karakterizacija ovoga lika temelji se na njegovim postupcima i psihološkoj karakterizaciji, a o promjeni koja se s njim zbiva doznaje se iz njegovih monologa i iz načina njegova izlaganja. Na početku fa-

buliranja, sin se nalazi u graničnoj situaciji između dva svoja značaja obilježena bogatstvom, odnosno uboštvom, dobrom, odnosno zlom:

On, kô dobâr svaci/h mnoštvo
na veliku zlu promijeni,
i bogatstvo u ubošтво
i u prikor glas poštenu

(I, 67–70)

U toj je graničnoj situaciji sin ne samo tužan (I, 105), nego i očajan (što se vidi iz načina izlaganja) i osvetoljubiv:²⁸

Neću mučat zle načine
kim mē bitje izkorijepi;
spovijedaću varke istine
kim me obsjeni i zaslijepi;
ukopaću u ove gore
tve sramote, mē prikore.

(I, 133–138)

Na početku fabularnoga zbivanja junak je naprotiv »primljen svuda« (I, 74), dakle omiljen, kao i »znan, plemenit, bogat, vrijedan, / slavjen, dvoren, služen, gledan!« (I, 77–78). Lik je ovdje okarakteriziran načinom na koji ga vide i prihvaćaju drugi, on je uklopljen u zajednicu. Sa svoje strane, uklopljenost u zajednicu implicira udomljenost, pa na taj način i smirenost junaka koji je bio ne samo kod kuće, nego i kod sebe i kod oca. Ipak, i u toj je situaciji sin bio nesvjestan, moglo bi se reći naivan, što omogućuje njegovu promjenu na lošije tijekom zbivanja (usp.: »mrtav razbor, svijes je slijepa, / na zlo srnem ko me cijepa« – I, 275–276). Ta se pak promjena ocrtava njegovim postupcima, odnosno nastojanjem sina da se nametne i svidi bludnici, npr.:

²⁸ O sinovljevim osjećajima, mislima i stavovima, bit će riječi u poglavlju koje se bavi razinom unutrašnjega zbivanja, jer toj razini zbivanja i pripadaju. Usprkos tome, oni na određeni način i do neke mjere zadiru i u druge dvije razine zbivanja, pa ih se ni ovdje ne može potpuno izbjeći. Dapače, neki od njih sudjeluju u karakterizaciji sina – glavnoga junaka, pa ih utoliko prije na ovome mjestu valja spomenuti.

samoj noj se ne pristajem
svu noć vrtjet oko praga

...

Ona bježi, ja ju slidim;
krije se ona, ja joj pišem
kako za nom gasnem, blidim,
venem, sahnem i uzdišem

(I, 195–196, 211–214)

U tom se kontekstu pojavljuje i kratki odlomak koji se može tumačiti kao karakterizacija vanjštinom, kada se sin uređuje, pa se otkriva slika lijepa mladića:

bit s naprava ljepši žudim:
svilu oblačim, cvijetak nosim,
resim liče, kose rudim,

(I, 218–222)

Promjena »na zlo« napreduje do te mjere da sin postaje besraman i gubi vjeru u Boga (I, 294), pa se mijenja i sama njegova vanjšina, a rezultat se te preobrazbe prikazuje u odlomku I, 295–324 koji respektira elemente uobičajene prozopografije (glava, čelo, obraz, oči itd.) i koji također sadrži i metaforički intoniranu psihološku karakterizaciju lika sina.²⁹ Taj ćemo odlomak ovdje op-
rimjeriti prvom i posljednjom sestinom:

Bijeh obličje izgubio
i priliku od čovjeka;
od mene se svaki dio

²⁹ Segment I, 77–78 po načinu karakterizacije odgovara prvome opisu bludnice (I, 139–156) jer su likovi prikazani kroz to kako ih vide drugi, ali s tom razlikom što se u drugome slučaju tematizira izgled (ljepota), a u prvome uklopljenost u zajednicu. Odlomak I, 218–221 kao segment koji upućuje na lijepoga mladića može se također dovesti u vezu s prvim opisom bludnice, a tematiziranje ukrašavanja povezuje ga s drugim opisom bludnice (I, 163–186). Odlomak I, 295–324 po zastrašujućem izgledu lika sina povežujemo s izgledom bludnice u odlomku I, 163–186, a on je s druge strane po elementima psihološke karakterizacije koji su metaforički izneseni i razdijeljeni po pojedinim tipičnim elementima prozopografije, također srodan mjestu II, 115–132 koje tematizira bludnicu.

O tome će više biti riječi u poglavlju o govornim perspektivama koje su prisutne na razini izvanjskoga zbivanja.

priobrazi z grijeha prijeka;
pače u grijehu obraćena
osta mǎ put strašna sjena.

...

Glava, čelo, oči, uši,
usta, grlo, ruke i noge,
i u tijelu i u duši
opak i pun zlobe mnoge,
vas neman se viđah grda
vrh nakazni, vrh svijeh srda.

(I, 295–300, 319–324)

S razvojem fabule, naime, sin postaje sve sličniji bludnici i sve dublje pada, prijetvoran je: »ako rođjak ki me kara, / prikleh mu se da se vara« (I, 329–330); sumnjičav: »bi mi od sumrće sjen mǎ ista« (I, 342); »opak i pun zlobe mnoge«:

zgrizoh sebi usne od ijeda,
rijeh: »U kući živ se sprazi,
bud' prijatej moj najdraži!«

(I, 346–348)

»Ona i trbuh« postali su mu »bog s nebi« (I, 373), a sâm postaje »O ne vratih kao pas jedan / prstom kazan i odsvud gledan« (I, 383–384), gubi i »čas crnu« (I, 402), ukratko:

U smrdeću bludu mnogu
rastijahu moji prikori,
živuć kao zvijer u brlogu
ku sad pasem u ovoj gori;
gnusoba me s tamnih dila
biješe svega priklopila.

(I, 391–396)

Preobrazba lika nastupa nakon fabularnoga »povratka« u početnu situaciju fabuliranja, a o njoj se doznaje iz načina sinovljeva razmišljanja koje zaprema gotovo cijeli II. plač i iz toga što mu se govor prekida uzdasima (*ah* i *jaoh*) koji impliciraju iskrenost lika – dakle u prvo-me redu posredno, a manje eksplicitno. Sinovljeva »sve-ta odluka« (II, 335) upućuje na to da je promjena nastupila i da je sin »nov u srcu, čis u duši« (III, 30). O iskrenosti kajanja svjedoče njegovi postupci (plač, uzdasi,

ukočenost i pad licem na zemlju – III, 66–120). Na taj način sin postaje ponovno vrijedan svega onoga što je bio izgubio i uspinje s k dobru. Za karakterizaciju lika sina u toj završnoj fazi njegove promjene značajan je već citirani dio III, 451–468 (v. str. 28–29) u kojemu se uspoređuju značajevi oca i sina, i to prije svega zato što je cijela ta komparacija stavljena u usta samome sinu (usp. bilj. 27) – tako se sin još jednom pokazuje kao promijenjeni lik koji ponizuje sebe i uzdiže oca i koji, obnovljen, na put povratka, »na put dobar tako / krenu stupaj od pameti« (III, 537–538).

Promjene značaja lika sina pokretač su fabularnih zbivanja, a same su ponajviše motivirane događanjima višega stupnja koja nisu neposredno uključena u tijek izvanjskoga zbivanja.

Odnosi likova

Već je iz karakterizacije likova vidljivo da svi oni na ovaj ili onaj način gravitiraju prema centralnome liku sina, i to do te mjere da čak ne dolaze u neposredan međusobni odnos. Postoji doduše polarizacija likova na pozitivne i negativne, pa se oni uvjetno mogu shvatiti kao protivnici, ali se njihov sukob odvija isključivo u liku sina koji je stoga ona točka u kojoj se svi susreću, ali koja ih ujedno i razdvaja. Da bi mogao biti sjecište i stjecište ostalih likova, a i da bi sa svakim od njih mogao uspostaviti komunikaciju, lik sina u sebi sjedinjuje i pozitivne i negativne osobine ostalih likova. Zato on i jest dinamičan lik, lik mijene. Dinamizam lika sina uvjetuje i proizvodi i dinamiku odnosa među likovima, a ti se odnosi mijenjaju s napredovanjem fabule.

Dva su dominantna odnosa likova unutar izvanjskoga zbivanja. To je odnos sin – bludnica, relevantan za umetnutu priču i odnos sin – otac koji je značajan za okvirnu priču.

1.1. Odnos sina i bludnice u početku umetnute priče
naoko sasvim nalikuje uvriježenoj priči o ljubavnoj vezi: zaljubljeni mladić nastoji osvojiti djevojku ne bi li došao

do svoga cilja, tj. uspostavljanja ljubavne veze. Stoga provodi igru zavodenja u želji da joj se sviđa i u njoj pobudi ljubav prema sebi. Razumijemo li umetnutu priču na ovaj način, sin je *agens*, a bludnica *patiens*. U svjetlu Souriauove teorije o dramaturškim funkcijama,³⁰ lik je sina tematska sila, vodi ga želja prema bludnici, a ona je istodobno predstavnik »dobra« kojemu sin teži i arbitar situacije, odnosno dodjelitelj dobra. Sinovljeva »nova družba« pojavljuje se u ulozi pomoćnika, a protivnici su mu »njeni prijatelji« na koje je ljubomoran, ali i vlastiti »stari« prijatelji i rođaci jer ga od nje odvraćaju. U trenutku ostvarenja ljubavne veze, sin postaje dobitnikom dobra, koje međutim ubrzo ponovno gubi. Ova je konstelacija odnosa likova ugrađena u prvu fabularnu liniju umetnute priče.

1.2. Međutim, izneseni sklop odnosa zapravo je samo prividan, iako se junaku za vrijeme zbivanja događaja pričinja pravim (kao i »njena« ljepota). Pravi odnosi likova umetnute priče ipak dominiraju, svojevrsan su »negativ« prividne konstelacije likova, a ugrađeni su u drugu fabularnu liniju umetnute priče. Prepoznavanje te konstelacije likova prisutno je već pri počimanju pripovijedanja: »Ona kô me vidi i pozna / u ňe mrežu uveznuta« (I, 199–200); bludnica uviđa situaciju s pozicije lika sina i u njoj vidi priliku da se domogne njegova imutka. Tada ona postaje *agens*, a on *patiens*. Bludnica postaje tematska sila, dobro koje želi zemaljska su dobra što ih sin posjeduje. On je dodjelitelj dobra, a protivnici bludnice sinovljevi su stari prijatelji i rođaci. Ona koristi njegovu želju za uspostavljanjem ljubavne veze, pa sa svoje strane vodi igru zavodenja. Sinovljevi »novi« prijatelji postaju njezini pomagači. Kad se uspijeva domoći onoga što želi, postaje dobitnik. Međutim, budući da bludnica željeni cilj dosiže sama svojom vještinom i sama navodi sina na to da je obasipa darovima, to i ona postaje arbitar situacije, odnosno sama sebi preko sina

³⁰ Souriau, nav. dj.

dodjeljuje željeno dobro. U tome je smislu sin njezina žrtva i potpuni gubitnik jer je izgubio i zemaljska dobra i naklonost bludnice. Drugim riječima, priča »on zavodi nju« pokazuje se samo kao prividno zbivanje, a »ona zavodi njega« kao pravo.

2. Odnos sina i oca dolazi u prvi plan kad i druga promjena odnosa među likovima, koja nastupa kada se umetnuta priča podiže na razinu okvirne. Težište se prebacuje ponovno na lik sina. Njegov se cilj iz umetnute priče zamjenjuje drugim ciljem, funkciju željenoga dobra preuzimaju drugačije vrijednosti. Od bludnice, sin se okreće k ocu čija ljubav sada postaje željeno dobro, pa sin dakle ponovno preuzima ulogu tematske sile.

Promatramo li umetnutu priču kao dio okvirne, uviđamo da sinovljevo približavanje bludnici utječe na odnos sin – otac u okvirnoj priči tako da sin sve više napušta očinsku ljubav i skrb, dakle približavanje je bludnici udaljšavanje od oca. U tome se sklopu stari prijatelji i rođaci javljaju kao sinovljevi pomoćnici čiji bi savjet mogao pridonijeti tomu da se sin othrvu bludnici kao svome protivniku u nastojanju da postigne očevu naklonost, ali i kao svojevršni »poslanici« iz očeve domene. Ali, sin tada još ne prepoznaje svoju želju da stekne očevu ljubav, u vlasti je bludnice a za oca više (ili još) ne mari, pa se od ovih pomoćnika odvraća i tako potpuno gubi mogućnost da iz odnosa s bludnicom izide kao dobitnik.

Međutim, već na kraju umetnute priče bludnica je poraženi protivnik, jer sinovljeva usmjerenost ocu potpuno poništava njenu moć nad njim, otac je dodjelitelj dobra, a sin dobitnik. Pomoćnici se više na razini izvanjskoga zbivanja ne pojavljuju kao konkretni likovi, ali se pojavljuju pomoćnici na višim razinama zbivanja. Istodobno, sin sâm također postaje i arbitar situacije, jer već samim odabirom pravoga dobra kao svoga cilja postaje pozitivni junak vrijedan i dostojan toga dobra koje će putem očeve dobrote i ljubavi sebi pribaviti.

3. Analogije u pojedinim konstelacijama likova manifestiraju se ponajprije u analogiji lika bludnice iz druge konstelacije odnosa likova i lika sina iz treće, konačne, utoliko što oba lika kao tematske sile na temelju vlastitih mogućnosti postižu željeno dobro preko onoga lika koji to dobro posjeduje i može dodijeliti. Pritom su za bludnicu željeno dobro materijalne vrijednosti, a za sina, i to u oba slučaja kada se pojavljuje kao tematska sila, željeno je dobro ljubav – u prvoj konstelaciji likova ljubav bludnice, a u trećoj očeva. Bludnica, za razliku od oca, to dobro ne posjeduje, ona ljubav samo hini. Stoga se u tome sklopu sinovljevo željeno dobro brzo raspada, dok je očeva ljubav dobro koje je utemeljeno u čvrstoj i pouzdanoj pozitivnoj očevoj osobnosti.

U cjelini odnosa likova postoji još jedna analogija, naime ona između odnosa sin – bludnica s jedne i sin – otac s druge strane. I otac i bludnica vrše utjecaj na sina tako da ovaj kad je s njom poprima neke njezine, a u usmjerenosti na oca, njegove osobine. Stoga se može učiniti da su ta dva lika nadređena liku sina. Ipak, s druge strane, sin se sâm prepušta ovim utjecajima, što se temelji na činjenici da kao lik posjeduje mogućnost razvoja i negativnih i pozitivnih osobina. Na taj način upravo lik sina sadrži u sebi dva oponirana lika, pa je kao središnji lik zbog svoje slojevitosti i fleksibilnosti onaj koji je ostalima nadređen i onaj u kome se ogledaju likovi i oca i bludnice. Sin je dakle onaj lik koji omogućuje dinamiku, a tako i razvoj fabule. Bez njega priča uopće ne bi bila moguća, jer ne bi bio moguć susret dvaju kontrastnih, ali i statičnih značaja likova oca i bludnice koji su uklopljeni u dva potpuno različita svijeta. Takav odnos likova kojim potpuno dominira lik sina potvrđuje se i situacijom koju ćemo zateći na razini unutrašnjega zbivanja.

U zaključku napomenimo da je, dakle, na razini izvanjskoga zbivanja moguće razlučiti tri konstelacije odnosa likova koje su međusobno usporedive. Prva se uspostavlja u okviru prve fabularne linije umetnute pri-

če, druga na razini druge fabularne linije umetnute priče, a treća na razini fabularne linije okvirne priče. Prva i druga konstelacija likova recipročne su, a treća donekle ponavlja prvu, samo na višoj razini, razini pravih, a ne više prividnih i lažnih vrijednosti. Između druge i treće jasno je uočljiva analogija s obzirom na način preobrazbe tematske sile u dobitnika željenoga dobra, ali i reciprocnost s obzirom na virtualna dodjelitelja dobra – u drugoj je dodjelitelj na koncu gubitnik, a u trećoj i sâm dobitnik. U prvoj i drugoj konstelaciji lik je oca potisnut u pozadinu, a njegov je utjecaj onemogućen, dok se u trećoj konstelaciji odnosa likova isto događa s likom bludnice. U oba se slučaja, međutim, izbor likova u prvome planu i u pozadini vrši neprestano s obzirom na dominantni lik sina.

Pripovjedač

U *Suzama* zbivanja iznose dva pripovjedača, »autorski« i »fiktivni«, koji se međusobno izmjenjuju i dopunjuju.

1. Autorski pripovjedač svoju funkciju pripovjedača osvjješćuje već u prvim stihovima (u kojima je njegov glas teško razlučiti od glasa samoga pjesnika)³¹ tako što izvješćuje da i sâm vrši pokajanje pripovijedanjem priče o razmetnome sinu (odnosno sačimbom djela – I, 1–6). On nas također, odlomkom koji obuhvaća četiri sestine (I, 49–72), uvodi u fabulu izvanjskoga zbivanja, u ulozi sveznajućega i pouzdana pripovjedača, smještajući junaka u prostor, na neko mjesto:

Pod česvinam grm prignūti
gdi u spletenu gaju raste,

³¹ O pjesnikovu glasu, za razliku od glasa autorskoga pripovjedača, i to upravo s razine izvanjskoga zbivanja, a s obzirom na njegovu ulogu ne samo u uspostavljanju cjelovitosti djela nego i pri određenju njegove naravi, bit će više riječi u završnome, četvrtome poglavlju ove studije.

a o klisurah strme Juti
gledaš visjet divje hraste,
ter pod snijegom vrsi bijeli
planinam su posijedjeli,

sin, ki dio blaga očina
rasu, čim svê blude tiri,
sharan stražnik od živina,
kijeh želudom gora žiri,
na hrek jedan suh se biše
naslonio teško odviše.

(I, 49–60)

i u vrijeme, u neko »sada« u slijedu zbivanja fabule (usp. I, 67–70, v. str. 30), u vrijeme nakon što je dio priče već prošao. Autorski pripovjedač vrlo kratko sažima taj dio zbivanja (I, 55–56), najavljujući tako ono što će iznijeti fiktivni pripovjedač, a junakove prethodne postupke komentira tako da za promjenu dobra u zlo odgovornost pripisuje samome junaku, kao subjektu te promjene (I, 67–68). Također, kao sveznajući pripovjedač, izvješćuje o junakovu unutrašnjem stanju, pa kaže da je ovaj »sharan«, »skončan« (I, 57, 61) i dodaje, najavljujući sinovljev monolog:

kliče ovako vas u smeći
sebe u sebi ne videći

(I, 71–72)

2. Fiktivni pripovjedač stupa na scenu s početkom toga monologa (I, 73 i d.), a pripovijeda u prvome licu. On najprije izvješćuje o svojoj trenutačnoj situaciji i komentira je uspoređujući je s neproblematičnom početnom situacijom fabularnih zbivanja (I, 73–108), npr.:

Mješte piće slatke uľudne,
mješte dvora pozlaćena
mješte sluga u noći i u dne
s kiľ mi dvorba bi ćirćena,
mješte uresne svĩm posteľe
gdi pokojah moje žeľe

jestojska je mã jedina
nepoznano gorko travje,
prasci družba, dvor planina,
kami tvrdi meko uzglavje,

a razkošna, jaoh, pernica
suha zemlja crna lica.

(I, 91–102)

a zatim uvodi lik bludnice (I, 109–132, v. str. 26). Budući da se dio priče u kojemu ona sudjeluje već odigrao kada se fiktivni pripovjedač pojavljuje, to i on ima sve uvjete za to da se pojavi u ulozi pouzdanoga pripovjedača. Stoga može dati vjerodostojnu karakterizaciju njezine ličnosti i prije nego što pristupi pripovijedanju slijeda zbivanja. Istodobno je međutim fiktivni pripovjedač do određene mjere subjektivan, jer je i sâm bio neposredan sudionik tih zbivanja. Stoga se, s jedne strane, ova karakterizacija, za razliku od one samoga sina od strane autorskoga pripovjedača odlikuje zamjetnim stupnjem emotivnosti o čemu svjedoče brojni uzvici (*ah*), retorička pitanja, pa i činjenica da je dio teksta o kojemu je riječ formuliran kao apostrofa bludnice. Osim toga, prisutna je kontradikcija u procjeni krivca za junakovu trenutačnu situaciju. Autorski pripovjedač, kao što je već spomenuto, nedvosmisleno imenuje sina kao onoga koji »dobâr svacih mnoštvo / na veliku zlu promijeni« (I, 67–68), dok fiktivni pripovjedač kaže: »na ovo li bludnos tvoja / dovela me« (I, 109–110) i »[ti] mê bitje izkorijepi« (I, 134). Budući da se pouzdanost autorskoga pripovjedača teško može dovesti u pitanje, kontradikcija u procjeni uzroka koji su doveli junaka u situaciju gubitnika upućuje dakle na određenu dozu nepouzdanosti fiktivnoga pripovjedača. Tome pridonosi i obavijest o junakovoj smetenosti koju je autorski pripovjedač iznio neposredno prije nego što će fiktivni pripovjedač uzeti riječ. Međutim, o njegovoj nepouzdanosti možemo govoriti ipak samo onda kada se radi o komentarima krivnje, jer se fiktivni pripovjedač pojavljuje kao pouzdan i objektivna onda kada iznosi činjenično stanje svoje situacije u očevu domu (početne situacije fabularnoga zbivanja) ili svoje trenutačne situacije (početne situacije fabuliranja), kada izvješćuje o svojoj gladi i tuzi (I, 105), o pustoši u kojoj se nalazi (I, 88, 106) ili o odluci da »spovijedi« ono što se dogodilo (I, 135). Dvojna je pozi-

cija fiktivnoga pripovjedača u pripovijedanju priče o ljubavnome odnosu u tome što se pojavljuje kao pouzdani pripovjedač slijeda događaja, jer ima uvid u cjelinu zbivanja umetnute priče, ali je također opterećen negativnim junakovim stavom prema bludnici. Stoga se može reći da fiktivni pripovjedač balansira između svojih dviju pozicija.

Nakon što je dovršio pripovijedanje priče o ljubavnome odnosu, sin se kao fiktivni pripovjedač ipak i u komentaru približava poziciji autorskoga pripovjedača: »Ja u taštu stratih bludu / čas i pamet i imanje« (I, 439–440). Preuzimajući odgovornost na sebe, učvršćuje se u poziciji pouzdana pripovjedača, a to je moguće zato što se umetnuta priča uklapa u cjelinu izvanjskoga zbivanja. Fiktivni je pripovjedač istodobno glavni junak i *agens* zbivanja u cjelini, pa stoga i umetnute priče, ukoliko je ona samo dio okvirne. Promatramo li, naime, umetnutu priču kao zasebnu cjelinu, uočavamo da u određenoj mjeri postoji podvojenost između sina/lika i sina/pripovjedača, i to u načinu razumijevanja odnosa likova i pojedinih događaja unutar priče. Sin/junak uvjeren je sve do kraja u to da su odnosi među likovima oni koje smo opisali kao prvu konstelaciju odnosa u prethodnome poglavlju (sin – *agens*, bludnica – *patiens*), a sin/pripovjedač postupno uviđa da je druga konstelacija odnosa (sin – *patiens*, bludnica – *agens*), prava. U skladu s time, on krivcem smatra bludnicu. Nakon što je priča ispričana, sin/junak i sin/pripovjedač susreću se i stapaju u jedno, jer je sin/junak došao do trenutka u kojemu je kao gubitnik zapravo postao sin/pripovjedač, a ujedno i dalje ostao junak nastavka okvirne priče. Činjenica da je umetnuta priča ne samo »proživljena«, nego i ispričana (i tako na neki način i promišljena), omogućuje sada sinu/junaku/pripovjedaču da događaje naknadno sagleda i uvidi da ih je i onda morao moći pravilno procijeniti. Stoga mu se otkriva da je glavni krivac on sam.

3. Fiktivni pripovjedač kao govornik i autorski pripovjedač ponovno oba izvješćuju o daljim događajima, svaki

na svoj način. Napomenu autorskoga pripovjedača da sin:

vidje i pozna sve privari
ke mu uzrok bijehu od jada,
i da stāše za satrti
svoj zli život gorom smrti.

(II, 15–18)

s aspekta izvanjskoga zbivanja razumijemo kao potvrdu uspostavljene pouzdanosti fiktivnoga pripovjedača u odnosu na umetnutu priču. To je ujedno najava drugoga monologa (II, 19 i d), u kojemu fiktivni pripovjedač kao govornik neposredno iznosi junakove misli u prvo-me licu kao provedbu onoga »vidje i pozna«, i koji za-prema najveći dio drugoga plača. Cijeli je taj monolog unutar izvanjskoga zbivanja tek jedan fabularni element, element koji je s aspekta toga zbivanja moguće svesti na kratku obavijest autorskoga pripovjedača: »Tīm pokliče« (II, 19), ali je za nj ipak relevantan utoliko što dovodi do druge odluke čija provedba rezultira raspletom fabule okvirne priče. O njoj najprije doznajemo od fiktivnoga pripovjedača/govornika – samoga junaka: »(...) ukaži (sveta odluka!) / da si djelo Božjih ruka!« (II, 335–336), a potom donošenje odluke potvrđuje i obrazlaže autorski pripovjedač kao odluku da se sin »od grijeha boli i plače« (III, 65–66), najavljujući tako i treći monolog. Fiktivni pripovjedač gubi ulogu pravoga pripovjedača, jer događaje izvanjskoga zbivanja više ne pripovijeda, nego o njima neposredno svjedoči svojim govorom. Postupke junaka koji provodi odluku pripovijeda pouzdani i sveznajući autorski pripovjedač, budući da je junak u toj mjeri obuzet kajanjem da teško dolazi do riječi: on opisuje junakove pokušaje da započne monolog, izvješćuje o promjeni dana u noć i usnuloj prirodi:

Jur na sjeni sred pustińe,
hridna zabiti ke posila,
noć priloži mrake sińe
kijem svijet biješe priklopila,
povjetarce povrh stina
smrznivaše vlažna tmina.

Žirno stado u snu dugu
ostalo se biješe od paše;
ptica u dubu, zvijer u lugu,
u pokaju sve mučase;
a sam grešnik ne umuče
s misli u trudu ke ga muče.

(III, 121–132)

Junakov monolog, koji je još jasnije nego monolog iz II. plaća element fabule izvanjskoga zbivanja prije nego medij u kome bi se ovo zbivanje dalje razvijalo, započinje tek tada (III, 134 i d), a postaje ponovno relevantan za izvanjsko zbivanje kada sin donese treću odluku, da se vrati ocu, pred njim se pokaje i zamoli ga za oprostaj:

Eto ustajem iz gnusobe,
sad, sad poču k ćaćku momu,
suzam peruć tamne zlobe
u životu nečistomu;
i po zemlji prostrt paka
riječū, i molba biće ovaka:

(III, 421–426)

O tome, dakle, izvješćuje neposredno sam lik. Sada je on međutim nedvojbeno pouzdani izvijestitelj i to, obrnuto nego na početku, upravo zato što nema distancu prema događaju o kojemu izvješćuje (odluka) – trenutak zbivanja odluke i trenutak izricanja istodobni su.³² S aspekta događaja relevantnoga za izvanjsko zbivanje, samoga čina povratka, fiktivni je pripovjedač (ako ga još uopće možemo smatrati pripovjedačem) nepouzdan, jer sa svoje pozicije ne može jamčiti da će se događaji koje spominje uistinu i dogoditi, iako ih do u detalje zamišlja i predviđa (III, 421–534). Ulogu fiktivnoga pripovjedača govornik ponovno nakratko preuzima kada pri kraju trećega monologa rezimira sve prošle događaje u koje ima uvid:

³² Odluka sama po sebi, naime, pripada razini unutrašnjega zbivanja. Za razinu izvanjskoga zbivanja ona je relevantna, kao i prethodne dvije, samo po svome sadržaju i po svome rezultatu – provedbi. Usp. i bilj. 28.

Bježeć razlog, slideć voļu,
 negda bogat, negda služen,
 sad sam, upav u nevoļu,
 i potišten i porušen;
 sahnem, ginem, mrem od glada
 ubog, tužan, gao, pun jada.

Ah, kad smislim ki čestiti
 vodah život ja kon tebe,
 spomena me čini mriti,
 jaoh, izhodim izvan sebe!

(III, 481–490)

Junak (govornik) komentira svoje govorenje koje jest događaj izvanjskoga zbivanja (III, 529–530, v. str. 29) i završuje posljednji monolog uzevši »za glas uzdah, za riječ suze« (III, 534).

Budući da govornik sa svoje pozicije nema točan uvid u nastavak izvanjskoga zbivanja, pripovijedanje privodi kraju autorski pripovjedač objektivnim i kratkim izvješćivanjem o provedbi treće sinovljeve odluke – o povratku sina ocu:

Skrušen grešnik reče ovako,
 i ne ckneći k ocu odleti;
 nu ištom na put dobar tako
 krenu stupaj od pameti,
 a otac ga blagi srete
 pun dobrote vječne, svete.

Primi od sina ponižena
 molbu, i celov dâ mu tada,
 i sred dvora razvedrena,
 gdje vijek sunce ne zapada,
 povede ga rukom svojom
 da rasladi trud pokojom.

Tuj čim svijetle prve odjeće
 od čistoće na ŋ postavi
 i prsten mu poda veće
 za zlamenje od ljubavi,
 u veselju i u radosti
 hvali Božje svak milosti.

(III, 535–552)

U zaključku recimo da slijed izvanjskoga zbivanja paralelno iznose pouzdani i sveznajući autorski pripovjedač

koji ima uvid u cjelinu zbivanja i nepouzdanosti fiktivni pripovjedač čija se pouzdanost uspostavlja kada postaje govornik, neposredni izvjestitelj, ali i nestaje kada gubi uvid u događaje. Autorski pripovjedač osvještava svoju funkciju i na taj način odvaja pripovijedanje od priče kao zasebnu aktivnost, a fiktivni osvještava svoju funkciju govornika, pa se i on mjestimice uzdiže na razinu ravnopravnoga izvjestitelja o nekim događajima okvirne priče koji nisu ujedno i dio umetnute priče.

Fabulu umetnute priče iznosi fiktivni pripovjedač koji je s aspekta te priče sveznajući, jer ima uvid u cjelinu zbivanja. Budući da je fiktivni pripovjedač istodobno i junak, a junak je dinamičan lik, promjene lika utječu do određene mjere na pouzdanost fiktivnoga pripovjedača, tako da neke zablude lika u razumijevanju pojedinih događaja ili zbivanja u cjelini proizvode određeni stupanj nepouzdanosti pripovjedača. Prevladavanje zablude rezultira uklanjanjem nepouzdanosti.

Uočavamo nadalje da gotovo svaki segment zbivanja okvirne priče tematiziraju i jedan i drugi pripovjedač – i sveznajući autorski pripovjedač i fiktivni pripovjedač/govornik koji je sâm sudionik zbivanja, svaki sa svojega aspekta. Vrijeme i mjesto zbivanja definira autorski pripovjedač, ali ih fiktivni pripovjedač također posredno spominje. Slična se situacija ponavlja ograničimo li se na umetnutu priču, i to u dvojnosti fiktivnoga pripovjedača. Umetnuta se priča iznosi s aspekta dviju razina pripovijedanja, iako kroz istoga fiktivnoga pripovjedača, jer je on istodobno sveznajući i pouzdan kao informator o faktičkim događajima i likovima (kao što je to slučaj s autorskim pripovjedačem na razini okvirne priče), ali i pripovjedač/lik koji se kao sudionik zbivanja što ih prepričava ne može od njih potpuno distancirati.

Zbog svega toga ne možemo govoriti o raspodijeljenosti događaja na dva pripovjedača, nego o njihovim različitim pristupima. Autorski pripovjedač sažima, rezimira i potvrđuje događaje koje spominje i fiktivni pripovjedač i tako upućuje na njihov kontinuitet i vjerodostojnost. Njegove kratke napomene prije, između i

nakon monologa funkcioniraju kao spone, obrazloženja, sažetci, dopune i potvrde zbivanja o kojima govori i fiktivni pripovjedač ili govornik, pa na taj način s jedne strane podupire njegovu pouzdanost, a s druge strane sa svoga aspekta pokriva cjelinu izvanjskoga zbivanja.

Karakteristična pozicija fiktivnoga pripovjedača/govornika u velikoj je mjeri uvjetovana specifičnom vremenskom strukturom pripovijedanja fabule izvanjskoga zbivanja, pa će biti još prozirnija nakon analize vremenskoga ustroja fabule *Suza*, a sa svoje će strane onda otkriti i određenu dvojnost pozicije autorskoga pripovjedača.

Vrijeme

Vrijeme zbivanja priče o razmetnome sinu nije ni definirano (ona se može dogoditi bilo kada), niti točno odmjereno (njeno je trajanje moguće mjeriti tjednima, mjesecima ili godinama). Ipak, postoji čvrsta i smislena sukcesija događaja, pa se točno zna što je bilo prije, a što poslije. Vrijeme trajanja priče uspostavlja se dakle ne apsolutno, nego relativno, kroz uzajamne vremenske odnose pojedinih događaja.

Osim toga, još je jedan relativan vremenski odnos u *Suzama* neprekidno prisutan: čvrst i razrađen odnos između vremena zbivanja priče (*tempus agendi*) i vremena kazivanja ili pripovijedanja priče (*tempus dicendi*). Taj je odnos i način njegove prisutnosti u djelu predmet ovoga dijela analize *Suza*.

1. Iznošenje fabule okvirne priče izvanjskoga zbivanja zbiva se, kao što je pokazala prethodna analiza, paralelno dva puta, kroz vizuru fiktivnoga i kroz vizuru autorskoga pripovjedača. Autorski je pripovjedač iznosi iz vremena nakon što je priča završena, pa je ona s obzirom na *tempus dicendi* prošlost. Time joj on osigurava jedinstvo i nepromjenljivost – ono što se već dogodilo, više se ne može mijenjati.

1.1. Fiktivni pripovjedač/govornik, nasuprot, u monolozima iznosi sve ključne fabularne momente priče iz jednoga segmenta vremena koji je i sâm dio priče, i to iz njezina po položaju i po važnosti centralnoga, prijelomnoga, ključnoga i kriznoga segmenta, onoga u kojemu se junak nalazi sam sa sobom i svojim mislima i u koji pada početna situacija fabuliranja. Drugim riječima, jedan je trenutak vremena zbivanja odabran da bude vrijeme kazivanja pa u tome smislu *tempus dicendi* i *tempus agendi* padaju istodobno, a pripovijedanje počinje *in medias res*. To je vrijeme kazivanja donekle odmjerenom, iako ne i oštro omeđeno – iz obavijesti o dolasku noći (III, 123) zaključujemo da ono obuhvaća dan i noć, kao i dio sljedećega jutra. Činjenica da je vrijeme kazivanja fiktivnoga pripovjedača eksplicitno određeno samo svojim centralnim trenutkom (pada noć) upućuje na to da ono općenito tendira središnjemu trenutku priče, pa se u njemu susreću svi ostali momenti priče na sličan način kao što se ostali likovi susreću u centralnome liku sina. Taj središnji trenutak sa svoje strane »uokviruje« priču iznutra, a istodobno je i najčvršća točka pripovijesti. Osim toga, budući da je on sadašnjost fiktivnoga pripovjedača,³³ svi se fabularni elementi određuju kao prošli, sadašnji ili budući s obzirom na »sada« središnjega trenutka, pa je on i na taj način konstantno prisutan u svakome događaju priče. Nadalje, upravo se snagom toga središnjega trenutka osigurava jednaka težina i ravnoteža zbivanja koja mu prethode i koja za njim slijede – on s jedne strane utvrđuje specifičnu vrijednost i novi značaj priče o ljubavnome odnosu, a s druge utemeljuje nužnost sretnoga raspleta događaja. Ovakvu vremensku strukturu izvanjskoga zbivanja *Suza* moguće je us-

³³ Usp.: »[...] koliko razdoblje obuhvaća ta sadašnjost, nije jednom za svagda određeno kakvim općenitim mjerilima, nego uvijek zavisi od govornikova gledišta. Koliko on govoreći hoće da obuhvati pogledom, toliko se prostire sadašnjost. Ono što je prije nje, prošlost je. Ono što dolazi nakon nje, označuje se kao budućnost.« Radoslav Katičić: *Sintaksa hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb, 1986., str. 46.

postaviti i dosljedno provesti jedino u domeni fiktivnog pripovjedača, koji ima uvid u cjelinu zbivanja samo iz svoje pozicije, iz sredine priče.

Vrijeme se kazivanja u tekstu često spominje kao trenutak »sada«. U odnosu na taj trenutak, početna situacija fabularnoga zbivanja (život kod oca) vremenski se determinira kao »onda«. Situacije u vremenu »onda« i »sada« različite su zato što se u vremenu između njih dogodila priča o ljubavnome odnosu. Trenutak »sada« međutim u sebe preuzima pripovijedanje te priče, pa se na taj način rasteže i na nju. Opterećen njome, taj se trenutak kvalitativno mijenja uspostavljanjem pouzdanosti fiktivnoga pripovjedača i postaje drugo »sada«. Radi se o kvalitativnoj promjeni jer *tempus dicendi* tendira trenutku, pa nema pravoga vremenskoga pomaka.³⁴ Tako vrijeme pripovijedanja priče postaje i *tempus agendi* i ne odnosi se više isključivo na događaje umetnute priče. Stoga postaje jedno s vremenom kazivanja, pa pripovijedanje postane govorenje. Ta se promjena zbiva pri podizanju umetnute priče na razinu okvirne, t.j. kada ona postaje integralni dio okvirne priče. Promjena »sada« izaziva i kvalitativnu promjenu prvoga »onda«. Naime, prvo »sada« i prvo »onda« padaju na kraj odnosno na početak umetnute priče. Čin pripovijedanja priče uvodi novu granicu između »sada« i »onda« kao granicu između sebe i same priče, tako da se prvo »onda« proširuje na cijelu umetnutu priču i tako postaje drugačije, obuhvatnije drugo »onda«, koje obuhvaća cijeli raspon umetnute priče, ali i njezin pred-početak (prvo »onda«, koje je ujedno početna situacija fabularnih zbivanja okvirne priče) i rezultat njena kraja (prvo »sada«, koje je ujedno početna situacija fabuliranja okvirne priče). Drugo »sada« na taj je način slobodno od

³⁴ Pravi razlog kvalitativne promjene može se razumjeti tek na razini unutrašnjega zbivanja koje motivira promjenu značaja junaka. U okviru izvanjskoga zbivanja, moguće je tu promjenu i distinkciju prvoga i drugoga »sada« samo konstatirati i prepoznati njezine konzekvencije.

priče koja je vremenski svedena na drugo »onda«, na prošli dio zbivanja, pa se otvara mogućnost i za njegovo usmjeravanje k budućim događajima. Prvo je »sada«, naime, potpuno usmjereno na umetnutu priču i smješteno neposredno nakon njezina kraja. Umetnuta je priča u sebi završena i zatvorena cjelina i kao takva ne zahtijeva dalji razvoj događaja. Kao dio umetnute priče, ona je samo dio početka, pa iza prvoga »sada« slijede dalji događaji. S pozicije vremena kazivanja fiktivnoga pripovjedača ti se događaji mogu pojaviti samo kao sadašnjia i buduća zbivanja, a zbivanja umetnute priče kao prošla. Drugim riječima, cijelo je zbivanje okvirne priče koncentrirano dakle u jednoj vremenskoj točki, točki drugoga »sada«.

1.2. S aspekta autorskoga pripovjedača, pak, kao što je već rečeno, cjelina izvanjskoga zbivanja pokazuje se kao slijed događaja koji su vremenski smješteni u prošlost. *Tempus dicendi*, »sada« autorskoga pripovjedača nalazi se izvan i iza okvirne priče, slično kao što se drugo »sada« fiktivnoga pripovjedača nalazi iza i izvan umetnute priče. Značajno je, međutim, da autorski pripovjedač (ukoliko ga možemo razlučiti od samoga pjesnika) na samome početku *Suza* kaže:

Grozno suzim gork plač sada,
gorko plačem grozne suze
ke razmetni sin nekada
kajan z grijeha lijevat uze;
jeda i moje grijehe oplaču
suze u suzah, plač u plaču.

(I, 1–6)

To što se priča o razmetnome sinu dogodila »nekada« (čime se posredno definira vrijeme kazivanja autorskoga pripovjedača), nije preprjeka tome da autorski pripovjedač sâm iznošenje priče shvati i kao svoj čin govorenja, što omogućuje da poziciju autorskoga pripovjedača također prepoznamo kao dvojaku: s jedne je strane okvirna priča u prošlosti s obzirom na vrijeme kazivanja, a s druge se, činom pripovijedanja te priče, koje i sâm postaje radnja, *tempus dicendi* i *tempus agendi*

autorskoga pripovjedača, stapaju u jedno. Pripovijedanje se navodima iz prve sestine odvaja od priče same i dobiva posebnu funkciju, slično kao što je slučaj s pripovijedanjem umetnute priče od strane fiktivnoga pripovjedača. U tome je smislu moguće govoriti ne samo o drugome »sada« fiktivnoga pripovjedača, nego i o drugome »sada« autorskoga pripovjedača, pa jednako tako kao što je slučaj s drugim »sada« fiktivnoga pripovjedača, i drugo »sada« autorskoga pripovjedača posadašnjuje priču u sebi putem samoga pripovijedanja.

2. Izbor glagolskih vremena u tekstu neposredna je konzekvencija ovako složene vremenske strukture izvanjskoga zbivanja *Suza*. Pokušat ćemo to pokazati najprije s aspekta autorskoga pripovjedača, a potom s aspekta fiktivnoga pripovjedača.

2.1. Autorski pripovjedač, vidi se već u prvoj sestini, rabi prezent kada se javlja kao govornik, iz drugoga »sada« (*suzim, plačem* – iste suze koje i razmetni sin). S pozicije prvoga »sada«, iste te prezente razumijemo kao kontrast aoristu (*uze*) koji podupire ono »nekada« iz trećega stiha, dakle u odmaku od priče koja je završena i prošla. I u prvome i u drugome slučaju, autorski pripovjedač ostaje u domeni apsolutne porabe vremenskih oznaka.³⁵ Ova se teza potvrđuje i u tekstu koji slijedi. Kada autorski pripovjedač iznosi slijed događaja priče o razmetnome sinu, dominiraju glagolska vremena karakteristična za izricanje apsolutne prošlosti:

Primjeri: *rasu, tiri, promijeni* (aorist), *podiraše, zavidijaše* (imperfekt), *biše se naslonio* (pluskvamperfekt) (I, 55–70). Primjeri iz II. plača: *bijehu, staše* (imperfekt) (II, 13–18). Primjeri iz III. plača: *rasu, iskorijepi, usmrđje se, oslijepi, srnu, pade*; i dalje: *pade, prodrije, uteče, reče, omramori se* (aorist) (III, 25–36 i 63–90); slično je i u tekstu koji slijedi (III,

³⁵ Usp.: »Poraba vremenskih oznaka orijentirana prema razdoblju u kojem se govori zove se *apsolutna*, a ona orijentirana prema razdoblju o kojem se govori zove se *relativna*.« R. Katičić, nav. dj., str. 46.

91–101 i 115–132). Završni se dio poeme također potpuno podudara s navedenim odlomcima: *reče, odleti, krenu, sreće, primi, dâ, povede, postavi, poda* (aorist) (III, 535–550).

Kada autorski pripovjedač rabi prezent pri iznošenju priče iz svoga prvoga »sada«, pribjegava relativnoj porabi vremenskih oznaka. Pritom prezent rabi za relativnu sadašnjost u funkciji izricanja prošlosti. To je ili historijski prezent, ili prezent svršenih glagola u zavisnim rečenicama.³⁶

Primjeri su porabe historijskoga prezenta prezenti *kliče* (I, 71) i *pokliče* (II, 19) koji su smješteni neposredno pred junakove monologe. Njihovu je pojavu moguće objasniti funkcijom što je obavljaju – uvode čitatelja u trenutak »sada« fiktivnoga pripovjedača. Ostali su primjeri iz III. plača: *plače se i boli, ne pristaje, ima, brani, ne da* (III, 67–88); *smeta, ne dijeli* (III, 102–108). Primjeri su porabe prezenta svršenih glagola u zavisnim rečenicama ovi: *progleda, skruši se* (III, 29), *pristvori se, ustane* (III, 36), *izreče* (III, 105).

Time on ipak također upozorava i na prisutnost svijesti o činu pripovijedanja, jer prezenti tipični za izricanje relativne sadašnjosti koja se odnosi na prošlo vrijeme posredno upućuju na prisutnost pozicije drugoga »sada« autorskoga pripovjedača kao govornika.³⁷

Imperativ *hvali* u posljednjem stihu »hvali Božje svak milosti« (III, 552) izriče, kao i prezenti *suzim* i *plačem* (I, 1–2), apsolutnu sadašnjost s obzirom na vrijeme

³⁶ Usp.: »Relativna se sadašnjost može odnositi na prošlo vrijeme. Prezent kojim se ona izriče zove se *historijski prezent*. Zbog njegove stilističke vrijednosti [...] njime se ne saopćuju prošli događaji nego se samo pričaju. Takvim se pričanjem naime pričalac ekspresivno uživljava u prošli događaj.« Nav. dj., str. 47. Usp. također: »Prezentom svršenih glagola izriče se [...] prošlost [...] u nekim zavisnim rečenicama [...]. U ovim rečenicama prezent se ne može zamijeniti perfektom iako izriče prošlost. Prema tome to nije historijski prezent.« Stjepko Težak i Stjepan Babić: *Pregled gramatike hrvatskosrpskog jezika*. 3. izd, Zagreb, 1970., str. 240.

³⁷ Usp.: »Apsolutna poraba vremenskih odredaba stilski je neutralna, a relativna je njihova poraba obilježena kao ekspresivna.« Nav. dj., str. 46.

kazivanja,³⁸ drugo »sada« autorskoga pripovjedača/ govornika pa zajedno s njima neposredno svjedoči o onoj vremenskoj poziciji autorskoga pripovjedača u kojoj *tempus dicendi* i *tempus agendi* (čina pripovijedanja) padaju istodobno posadašnjujući priču i čineći je na taj način općom i primjenjivom na različite slučajeve.

2.2. Poraba vremenskih oznaka u fiktivnoga pripovjedača ovisi o njegovoj još složenijoj vremenskoj poziciji, jer se uspostavlja s jedne strane s obzirom na umetnutu, a s druge strane s obzirom na okvirnu priču.

Kada uzme riječ, fiktivni se pripovjedač/ govornik priklanja najprije apsolutnoj porabi vremenskih oznaka tematizirajući razliku situacija svoga prvoga »onda« i prvoga »sada« (I, 73–108). Tako se »onda« referira glagolskim vremenima tipičnim za izricanje apsolutne prošlosti: *odi je, bi* (aorist), *bio sam* (perfekt), *pokojah* (imperpekt), a prvo »sada« prezentom: *sam, nijesam, goni, mrem*. Slično se ponavlja kada fiktivni pripovjedač/ govornik uvodi lik bludnice (I, 109–132; v. str. 26) – pri karakterizaciji njene osobnosti koja se ne mijenja, javlja se prezent: *ne gledaš, spovijedaš*; a pri iznošenju postupaka bludnice koji vremenski prethode samoj priči, pa dakle pripadaju početnoj situaciji fabularnih zbivanja, u prvo »onda«, pojavljuju se glagolska vremena kojima se izriče apsolutna prošlost, npr.: *ne prigrlji, ne primi* (aorist), *bili su, nijesi se stala, nijesi privarila* i sl. (perfekt). Uočljiva je, dakle, razlika *tempus dicendi* i *tempus agendi* – s aspekta vremena kazivanja početna situacija fabularnih zbivanja pada u prošlost.

³⁸ Usp.: »Prava ili apsolutna sadašnjost nije u zbilji suprostavljena prošlosti i budućnosti. U njoj se neutralizira opreka između apsolutne i relativne odredbe gramatičkoga vremena. Ona je ista određivali je mi po vremenu u kojem ili po vremenu o kojem se govori. I po jednome i po drugome određivanju ona je sadašnja.« R. Katičić, nav. dj., str. 47.

Usp. također: »Imperativ se povezuje samo s vremenskom oznakom sadašnjosti. [...] uvijek [se] odnosi na vrijeme govorenja.« Nav. dj., str. 64.

Međutim, fiktivni pripovjedač relativno često rabi i perfekt, koji se uopće ne pojavljuje kod autorskoga pripovjedača. Porabom perfekta postiže se izricanje apsolutne gotove sadašnjosti, čime se glagolska radnja, usprkos tome što je smještena u prošlost, dovodi u bitan odnos sa sadašnjošću fiktivnoga pripovjedača,³⁹ s njegovim prvim »sada«. Na taj se način prvo »onda« i prvo »sada« približavaju jednom te istom vremenu, pa se najavljuje kvalitativna preobrazba prvoga »sada« u drugo »sada«, ono u kojemu *tempus dicendi* i *tempus agendi* padaju u istu vremensku točku, a prvo »sada«, gotova sadašnjost, prelazi u drugo »onda«, u prošlost. Bez obzira na to što se perfekt u hrvatskom jeziku može rabiti i često i rabi u funkciji izricanja apsolutne prošlosti, njegova je pojava u izlaganju fiktivnoga pripovjedača indikativna s obzirom na vremensku poziciju toga pripovjedača utoliko prije što se perfekt uopće ne javlja u autorskoga pripovjedača. Osim toga, za izricanje apsolutne prošlosti stoje pjesniku na raspolaganju glagolska vremena poput aorista i imperfekta, čija je to primarna funkcija, pa se u funkciji izricanja apsolutne prošlosti u *Suzama* učestalo i pojavljuju.

Odluka koju junak donosi u trenutku svoga prvoga »sada« izrečena je prezentom *neću* i futurima *spovijedat ću*, *ukopat ću* (I, 133–138, v. str. 30) jer je tek valja provesti. Time se zaokružuje vremenski raspon prošlost – sadašnjost – budućnost s aspekta prvoga »sada«. Ovi futuri međutim ne upućuju toliko na vremenski pomak koliko, kao i navedeni perfekti, najavljuju kvalitativnu promjenu prvoga »sada« u drugo »sada«. Njima se, naime, izriče apsolutna budućnost s obzirom na vrijeme

³⁹ Usp.: »Glagolska radnja što se tu izriče perfektnim oblicima smještena je doduše u prošlost, ali pri tom je još važnije to što je postavljena u bitan odnos sa sadašnjosti. U sadašnjosti je naime stanje koje je nastalo njezinim vršenjem. Ali ne pripočeva se ovdje to, niti se to pripovijeda, nego se o tome govori zbog stanja što je odatle nastalo.« Nav. dj., str. 50.

kazivanja prvoga »sada«. Provođenjem odluke u djelo, ta apsolutna budućnost s obzirom na prvo »sada« i umetnutu priču postaje apsolutna sadašnjost s obzirom na drugo »sada« i okvirnu priču – uspostavlja se identitet vremena kazivanja i vremena zbivanja, drugo »sada« fiktivnoga pripovjedača.

U istoj sestini u kojoj donosi odluku (I, 133–138), fiktivni pripovjedač rabi i aoriste: *izkorijepi*, *opsjeni*, *zaslijepi*. Oni se odnose na ono što će fiktivni pripovjedač ispričati, dakle na samu umetnutu priču. Poraba aorista na ovome mjestu implicira cjelovitost zbivanja umetnute priče kao zbivanja vremenski smještenoga u apsolutnu prošlost s obzirom na vremenski položaj prvoga »sada« fiktivnoga pripovjedača, ali i s obzirom na njegovo drugo »sada«. Na taj je način umetnuta priča kao zaokružena cjelina odvojena od okvirne priče i u tome je trenutku fiktivni pripovjedač u odnosu na nju u istoj poziciji u kojoj je autorski pripovjedač u odnosu na okvirnu priču, u poziciji sveznajućega pripovjedača koji razlikuje vrijeme kazivanja od vremena zbivanja. Stoga i u početnome dijelu iznošenja priče o ljubavnome odnosu od strane fiktivnoga pripovjedača dominiraju glagolska vremena tipična za izricanje apsolutne prošlosti (I, 139–180):

Primjeri: *biješe*, *govoraše*, *velaše*, *bijehu* (imperfekt); *objavi*, *oblipi*, *ostriže*, *stavi*, *spusti*, *ukaza*, *raskrvavi*, *ogoli* itd. (aorist); *bíše priobrazila* (pluskvamperfekt). Perfekt izostaje, a jedini prezenti koji se pojavljuju, *želi* i *gine*, smješteni su u zavisnu rečenicu i u funkciji su izricanja prošle radnje.

Nakon toga odlomka dolazi ipak do porabe većega broja različitih glagolskih vremena, jer fiktivni pripovjedač uklapa priču o ljubavnome odnosu u okvirnu priču, poimajući je dijelom cjelokupnoga zbivanja s obzirom na njezine konzekvencije po njegov sadašnji trenutak. Zato on u nastavku za vrijeme pripovijedanja umetnute priče – dakako uz vremenske oznake za apsolutnu prošlost – često rabi prezent u funkciji izricanja relativne sadašnjosti, koja se odnosi na

prošlost,⁴⁰ ali i perfekt koji, kao što se već pokazalo, sa svoje strane osigurava jednu vrst zajedništva prvoga »sada« i prvoga »onda« fiktivnoga pripovjedača:

Na historijski prezent prelazi pripovjedač pri kraju drugoga opisa bludnice: *trepte, stoji* (I, 181–186), da bi ga zadržao i pri njenoj karakterizaciji: *kaže, mrzi, ne želi, gleda, misli, čini* itd. (I, 187–192), a potom i u nastavku pripovijedanja fabule: *hajem, ne pristajem, vidi, pozna, uklanja, uzamnaža, slidim, pišem* i sl. (I, 193–276). U tome se dijelu teksta fiktivni pripovjedač potpuno približio samoj priči, pa uživljavajući se u prošle događaje, najavljuje uvođenje priče u obzor drugoga »sada«.

Uz glagolska vremena karakteristična za izricanje apsolutne prošlosti, kao što su aorist: *obori se, ne učinih, ne skrivih, ne upadoh* itd.; imperfekt: *staše, mećahu, pjeñaše* itd. i pluskvamperfekt: *biše dala; javlja se i perfekt: nije usilila* (I, 277–354). Slijedi kratak odlomak u historijskome prezentu: *upuštava, druži, ije* itd. (I, 367–372), pa ponovni povratak aoristu: *požeže, izgrnu, dah, vidje; imperfektu: bijehu; i pluskvamperfektu: biješe priklopila* (I, 373–415). U ovome se odlomku međutim pojavljuje i prezent koji izriče apsolutnu sadašnjost prvoga »sada«: *pasem* (I, 349), ali i prezent koji se odnosi na drugo »sada«, sada pripovijedanja priče: »sram jezik veće veže« (I, 397).

Iznošenje fabule umetnute priče dovršuje se historijskim prezentima *idem* i *ne pozna* (I, 418 i 420). U kontekstu okvirne priče ti su glagoli upotrebljeni za izricanje relativne sadašnjosti. Oni se međutim istodobno mogu shvatiti kao prezenti koji izriču apsolutnu sadašnjost junakove situacije u prvome »sada«, na kraju umetnute priče. S obzirom na taj trenutak, perfekt »ogolio sam se« (I, 409) iskazuje apsolutnu gotovu sadašnjost.

Nakon toga, priča se dva puta rezimira uz porabu aorista. Prvi puta s pozicije prvoga »sada« kao priča čiji je *agens* bludnica i koja je prošla u odnosu na vrijeme kazivanja: *očinka, spleša, izmete* (I, 421–426), a drugi puta

⁴⁰ Kao što je to slučaj i s iskazom autorskoga pripovjedača na mjestima gdje on pripovijedajući okvirnu priču upozorava na osviještenost samoga pripovijedanja kao zasebna čina.

s aspekta drugoga »sada«, kao priča čiji je *agens* isti kao i *agens* okvirne priče, a ujedno i fiktivni pripovjedač/govornik: *stratih, osta* (I, 439–442). Ta dva aorista obuhvaćaju naime i trenutak prvoga »sada« i razumiju ga zajedno sa zbivanjem umetnute priče, kao apsolutnu prošlost, jer ne samo da rezimiraju priču, nego ujedno tematiziraju junakovu situaciju nakon umetnute priče. Stoga izbor aorista na ovome mjestu, aorista kao glagolskoga vremena karakterističnoga za izricanje apsolutne prošlosti povezuje prvo »onda« i prvo »sada« fiktivnoga pripovjedača u jedno te isto vrijeme, u drugo »onda« koje je prošlost u relaciji prema trenutku u kojemu *tempus dicendi* i *tempus agendi* postaju istodobni, trenutka drugoga »sada« fiktivnoga pripovjedača/govornika. To je drugo »onda« u svojoj cjelini postalo predmetom junakova govora u drugome »sada«: »Kad promislim [...] / tko sam bio, tko sam sada« (I, 443–444).

Svoj drugi monolog (II, 19–336) junak neposredno pripovijeda istodobno dok se odvija. On više ne pripovijeda, pa je njegov govor vremenski smješten u apsolutnu sadašnjost. Obavijest se o junakovo odluci pojavljuje uz imperativ *ukaži* (II, 335), a imperativ se povezuje samo s oznakom sadašnjosti, i to apsolutne.⁴¹

Treći se monolog (III, 134–534) također neposredno iznosi, i to pretežno u prezentu koji izriče apsolutnu sadašnjost:

Primjeri: *ja sam* (III, 342), *bolim se* (III, 345), *ne mogu zaplatiti* (III, 358–359). Prezentom se izvješćuje o onome što se s junakom upravo događa: *suze ronim* (III, 399), *treptim* (III, 445), *sahnem, ginem, mrem* (III, 485) i sl.

Sve se to sažima u stihu »eto ustajem iz gnusobe« (III, 421), stihu koji zapravo rezimira sadašnje događaje relevantne za fabulu, a koji se odigravaju u istome onome trenutku iz kojega se zahvaća cijela okvirna priča. Identifikacija vremena kazivanja i vremena zbivanja potpuno je, dakle, provedena.

⁴¹ Usp. bilj. 38.

Govorniku preostaje još samo tematiziranje završnih događaja okvirne priče. Oni su vremenski smješteni nakon trenutka drugoga »sada«. Stoga se, za razliku od događaja priče o ljubavnome odnosu koji su prošli, nalaze u budućnosti i o njima se govori futurom u funkciji izricanja apsolutne budućnosti: *poć ću* (III, 422) *rijet ću* (III, 426, 479), *bit će* (III, 426). Osim toga, javljaju se i futur drugi u pogodbenoj rečenici »ako t' ocem ja *zvat budu*« (III, 447) kojim se također izriče buduća radnja, kao i svršeni prezent u zavisnoj rečenici (relativna sadašnjost koja se odnosi na buduće vrijeme): *ne uzvapiješ* (III, 470).

Analiza glagolskih vremena koja rabi fiktivni pripovjedač/govornik potvrđuje tezu da se cjelina zbivanja okirne priče iznosi iz jedne, u vremenu s obzirom na tijek zbivanja fabule, čvrsto smještene točke, jednoga »sada« iz sredine priče. Događaji prije toga trenutka uglavnom se pripovijedaju uz porabu glagolskih vremena karakterističnih za izricanje apsolutne i relativne prošlosti, oni koji se zbivaju istodobno s govorenjem izneseni su uz porabu prezenta koji izriče apsolutnu sadašnjost, a oni koji u vremenu slijede, iznose se uz upotrebu futura koji izriče apsolutnu budućnost.

Povezanost prošlih i budućih događaja s centralnim trenutkom »sada« naglašuje se u prvome slučaju relativno čestom porabom perfekta, a u potonjem samim futurom. Naime, futur I. »ne izriče buduću radnju izravno, nego kazuje o njezinu očekivanju u sadašnjosti.«⁴² I perfekt i futur jednom su svojom važnom komponentom usmereni na sadašnji trenutak i s njime povezani, pa na neki način više govore o tome trenutku nego o prošlome odnosno budućemu: i odabir glagolskih vremena svjedoči dakle da se vremenski raspon prošlost – sadašnjost – budućnost sabire u sadašnjosti. Ova je vremenska struktura *Suza* karakteristična za fiktivnoga pripovjedača s obzirom na trenutak drugoga »sada«.

⁴² R. Katičić, nav. dj., str. 61.

U zaključku se može reći da uočavamo dakle analogiju dvojne vremenske perspektive autorskoga pripovjedača u odnosu na cjelinu zbivanja okvirne priče i dvojne vremenske perspektive fiktivnoga pripovjedača u odnosu na cjelinu zbivanja umetnute priče. Oba pripovjedača istodobno pripovijedaju svaki svoju priču dijelom iz perspektive svoga prvoga »sada« uz porabu glagolskih vremena tipičnih za izricanje apsolutne prošlosti (aorist, imperfekt, pluskvamperfekt), pri čemu postoji distinkcija vremena zbivanja i vremena kazivanja, a dijelom uz porabu historijskoga prezenta upozoravajući tako na svoje drugo »sada« u kojemu postoji identitet vremena zbivanja i vremena kazivanja. Osim toga, oni ponekad rabe prezent u funkciji izricanja apsolutne sadašnjosti, sadašnjosti samoga pripovijedanja, pa funkciju pripovjedača zamjenjuju funkcijom govornika.

Razlika je u tome što autorski pripovjedač, kada ispriča svoju (okvirnu) priču, time ujedno u potpunosti izvrši svoju zadaću, jer je to jedina priča koju on treba ispričati, a fiktivni se pripovjedač nasuprot, kada ispričavi svoju (umetnutu) priču, još uvijek nalazi unutar okvirne priče čiju cjelinu ne može obuhvatiti. Stoga on zbivanje umetnute priče podiže na razinu okvirne i uklapa ga u slijed zbivanja okvirne priče, pa i u svoje drugo »sada« koje je s jedne strane uvjetovano umetnutom pričom, a s druge strane usmjereno k daljem razvoju fabule okvirne priče. Zato on kao izvjestitelj o događajima okvirne priče najprije ponire u prošlost, a zatim se okreće k budućnosti iz perspektive drugoga »sada«.

Na sličan način kao što budućnost s obzirom na prvo »sada« fiktivnoga pripovjedača (provođenje prve odluke u djelo) postaje njegovo drugo »sada«, a njegovo prvo »onda« i »sada« postaju njegovo drugo »onda«, tako i budućnost s obzirom na drugo »sada« fiktivnoga pripovjedača/govornika, ukoliko možemo zamisliti da se proteže i na vrijeme nakon okvirne priče, postaje na neki način drugo »sada« autorskoga pripovjedača, a drugo »onda« i »sada« fiktivnoga pripovjedača/govor-

nika kao i dio njegove budućnosti koji sadrži kraj okvirne priče, ono »nekada« (I, 3) autorskoga pripovjedača.

Ovako složena i slojevita vremenska struktura izvanjskoga zbivanja *Suza* svjedoči o pjesnikovoj naglašenosti svijesti o vremenu kao nečemu s čime se u djelu može manipulirati i koja se odrazila i na izbor glagolskih vremena. Ovu je pojavu kao pojavu karakterističnu za baroknu poeziju, uočio i obradio L. Nelson.⁴³ Njegovu tezu da velik broj baroknih pjesama sužava vrijeme na »a point of instantaneousness« i reducira ga na minimum⁴⁴ moguće je primijeniti i pri interpretaciji pozicije fiktivnoga pripovjedača/govornika u *Suzama* s obzirom na vrijeme kazivanja okvirne priče. Rezultati ove analize vremenske strukture izvanjskoga zbivanja *Suza* podudaraju se s rezultatima Nelsonove analize pjesama nekolicine baroknih pjesnika i u momentu napredovanja glagolskih vremena unutar pojedinoga djela od prošlih prema budućima. Tako Nelson: »We notice a straining to reach into the past, from which the poem derives 'momentum' as it gradually works into the future.«⁴⁵ Naime, vremensko je kretanje govornika u *Suzama* organizirano kao zatvoreni ciklus. On kreće iz sadašnjosti, a zatim poseže u prošlost iz koje crpi poticaj za svoju (sadašnju) usmjerenost k budućnosti. Nakon toga krug se zatvara da bi se odluka iz sadašnjega trenutka provela u djelo. Za to je potreban vremenski pomak, do koga s pozicije fiktivnoga pripovjedača/govornika ne može doći jer bi se time ugrozio identitet koncentriranoga središnjega trenutka. Zato junak nestaje iz teksta kao govornik u momentu u kojemu mora za sobom ostaviti centralni trenutak da bi se fabula mogla privesti kraju.

Sve to vodi k zaključku da vremenska struktura *Suza* nije specifična osobina ovoga djela, nego da je adek-

⁴³ Lowry Nelson: *Baroque Lyric Poetry*. New York, 1979., str. 22.

⁴⁴ Nav. dj., str. 27.

⁴⁵ Nav. dj., str. 36. Usp. također str. 35 istoga djela.

vatnu strukturu moguće identificirati i u drugim tekstovima suvremenoga mu pjesništva. Utoliko se *Suze* po ovome svom aspektu ravnopravno uključuju u korpus seičentističke književne produkcije kao izrazito relevantno djelo.

Mjesto

Prostor u kojemu se zbiva i iz kojega se dijelom iznosi priča o razmetnome sinu u velikoj je mjeri ovisan o vremenu zbivanja radnje.

Na razini izvanjskoga zbivanja *Suza* autorski pripovjedač detaljno opisuje samo jedno mjesto (I, 49–54 i 59; v. str. 37–38), ono mjesto na kojemu susrećemo junaka. Prostor koji se opisuje nije geografski definiran, on se može nalaziti bilo gdje. U njega je junak dospio nakon zbivanja umetnute priče, a u njemu se nalazi u sredini okvirne priče. Drugim riječima, to je mjesto odvijanja prijelomnih, a vremenski središnjih događaja okvirne priče, *locus agendi*. S aspekta fiktivnoga pripovjedača/govornika, ono je ujedno i *locus dicendi*. Prostorna se junakova pozicija svodi dakle na jednu točku, kao što se vremenska pozicija fiktivnoga pripovjedača svodi na jedan trenutak. To se mjesto u tekstu opisuje kao pust i hladan krajolik, pun strmih litica, divljega i zapuštenoga raslinja, okruženo nepristupačnim i snijegom prekrivenim planinskim vrhovima. Krajobraz je teško dostupan i izrazito negostoljubiv, a atmosfera se odlikuje odbojnošću i napetošću. Pridjevi na koje nailazimo upućuju na potištenost (*grm prignuti*), smetenost (*spleteni gaj*) zapuštenost (*divji hrasti*), kao i trošnost i neplodnost (*suh hrek*), podvlačeći tako junakovo stanje (*skršen, u smeći, skončan, gladan*). Radi se o visinskome krajoliku čiji su pojedini elementi okomito postavljeni. Opis okoliša ima, dakle, osobine karakteristične za *locus horri-*

dus⁴⁶ i kao takav pripada uobičajenome repertoaru baroknoga izričaja, osobito tipičnoga za religioznu poemu.

U tome je krajoliku junak sam i izdvojen, kao što je i mjesto na kojem se nalazi izolirano i od ostaloga prostora odvojeno svojim visinskim položajem i strminom. Osim toga, vertikalnom usmjerenošću okoliša junakov je prostor kretanja sveden na minimum, sužava se na jednu prostornu točku. Na to, uz navod o strmoj »ljuti«, upućuje i činjenica da drveće na liticama visi, a od okolnih se planina vide samo »vrsi«. U središtu se nalazi »suh hrek« na koji se junak naslonio. Suh i trošan, on ne može biti pouzdano uporište niti oslonac. Junak u ulozi fiktivnoga pripovjedača također tematizira svoju prostornu poziciju (I, 88–108). Mjesto na kojemu se nalazi odbija ga i tjera od sebe svojom hladnoćom (I, 90). Ne pruža mu ni adekvatnu hranu (*nepoznano gorko travje*), ni društvo (*prasci družba*) niti dom (*dvor planina*) (I, 97–102). Kao apsolutni gubitnik, sin nema kamo drugamo otići, pa je za ovu prostornu točku vezan, u nju ukopan (II, 20). To je dakle mjesto junakova (prvoga) »ovdje«, dok se mjesto s koga je otišao, mjesto njegova (prvog) »ondje«, spominje kao ono »gdi« (I, 83, 96) na kojemu je imao i hranu i ležaj i društvo i dom.

Prostor prvoga »ovdje« spominje se u III. plaču kao mjesto »sred planine / u pustiři divjijeh gora« (III, 61–62), a zatim se još jednom pojavljuje, ali unutar opisa s tematskom jezgrom u funkciji priložne oznake vremena, opisa dolaska noći (III, 121–130; v. str. 41–42). Taj je opis relevantan za prostor zbivanja fabule zato što dolazak noći bitno mijenja osnovne karakteristike krajolika. Ublažava se negostoljubivost opisanoga mjesta, ono »doživljuje« preobrazbu.⁴⁷ Naime, s dolaskom noći,

⁴⁶ Usp.: »[*Locus horridus*] se uvijek izgrađuje od leksičkih komponenata koje kao paradigmu vlastite prostorne rasporedenosti sugeriraju okomicu.« Zoran Kravar: *Barokni opis*. Zagreb, 1980., str. 127.

⁴⁷ Ovdje valja napomenuti da je istodobno u slijedu zbivanja fabule djelatna preobrazba lika, pa preobrazbu krajolika možemo razumjeti i u analogiji prema njoj.

dolazi do smirivanja. Povjetarci prestaju puhati *povrh stina* (III, 125–126), pa se postupno gubi visinska oznaka. Mjesto se naziva pustinjom, a mrak prekriva, prekla-pa svijet (III, 124). Tako se mjesto posredovanjem mraka na neki način proširuje i uspostavlja kontinuitet sa svijetom, obuhvaćajući ostala mjesta. Dominira dakle horizontala, koja je karakteristična za *locus amoenus*.⁴⁸ Osim toga, javljaju se usnule životinje: stado, ptice i zvijeri u *pokoju*. Tako se neutralizira opasnost koja inače od njih prijeti kada ih susrećemo u *locus horridus*, pa i zvijeri postaju miroljubive.⁴⁹

Ne može se reći da se *locus horridus* pretvorio u *locus amoenus*, jer je mjesto još uvijek negostoljubivo (o čemu svjedoče izričaji »hridna zabit« ili »vlažna tmina« – III, 122 i 126), ali se zbog elemenata opisa koji su karakteristični za *locus amoenus* ne radi više o čistome *locus horridus*. Osim toga, mjesto nije više oštro odvojeno od ostaloga prostora. Čini se da je krajolik uhvaćen upravo u trenutku svoje preobrazbe, u trenutku krize. Nema prostorne promjene u smislu prijelaza na neko drugo mjesto, nego je jedno te isto mjesto kvalitativno drugačije, pa postaje junakovo drugo »ovdje«.⁵⁰

Ostala mjesta zbivanja okvirne priče ne opisuju se detaljno, ali se spominju. To su mjesto događanja umetnute priče i mjesto događanja posljednjega dijela okvirne priče, očevi dvori.

Očev je stan ujedno i mjesto neproblematične situacije s početka priče, dakle mjesto prvoga »ondje« fiktivnoga pripovjedača/govornika, mjesto iz kojega junak odlazi, koje napušta, da bi se u njega na kraju vratio. Stoga ga fiktivni pripovjedač/govornik spominje onda

⁴⁸ Usp.: »Za *locus amoenus* bitno je [...] da su mu komponente rasporedene u vodoravnoj crti.« Z. Kravar: *Barokni opis*, str. 127.

⁴⁹ Usp. nav. dj., str. 126 za *locus amoenus* i str. 128 za *locus horridus*.

⁵⁰ I ovdje je uočljiva je analogija s vremenskom pozicijom junaka u ulozi fiktivnoga pripovjedača/govornika; njegovo prvo »sada« takoder postaje drugo »sada« kvalitativnom promjenom.

kada uspoređuje situaciju svoga prvoga »onda« i prvoga »sada« uspoređujući istodobno očev dom kao svoje prvo »ondje« i »golu pustoš« (I, 88–90) u kojoj ga zatječemo (I, 91–108) kao svoje prvo »ovdje«. Očinski se stan ne opisuje, nego se samo ističe njegova ljepota (pozlaćen), udobnost (dvorba, uresna postelja) i blagostanje koje pruža (slatka i obilna hrana). U III. se plaću očevi dvori spominju kao »razvedreni« i obasjani suncem (III, 543–544).

Mjesto je zbivanja umetnute priče stan i prostor oko stana bludnice. To se mjesto također samo posredno spominje kao mjesto »kod nje«: »Upuštava najposlije / mene i k sebi tamno družī« (I, 367–368) ili kao mjesto određeno prostornim granicama njena stana, bilo da su to zidovi, »miri« (I, 338) ili vrata (I, 383 i 414). Budući da je cilj junaka priče o ljubavnome odnosu dospjeti na to mjesto, u njezin stan, kraj je umetnute priče prostorno obilježen kao izbacivanje junaka »nadvor« (I, 424). Za razliku od očeva prebivališta, njezin je stan mračan, što vidimo iz citiranoga stiha I, 368. Stoga ni to mjesto ne može sinu biti dom.

Mjesto zbivanja umetnute priče i mjesto početne i završne situacije priče u cjelini podudaraju se utoliko što se i u jednome i u drugome slučaju radi o kući, stanu, prebivalištu, dakle o nečijem domu. Osim toga, kao što u umetnutoj priči junak teži k tome da uđe u kuću bludnice, na razini je okvirne priče usmjeren na to da se vrati u očeve dvore.

Mjesto na kojemu se junak nalazi u trenutku dok fiktivni pripovjedač iznosi priču razlikuje se od druga dva mjesta po tome što ne može biti prebivalište, a još manje dom. Ono je »skut pustijeh gora« (II, 20). Na to je mjesto junak dospio kad ga je bludnica izbacila iz svoga doma. Budući da je iz očeva doma sâm otišao (»ostavih mjesto rodno« – II, 133), to on više nema svoje mjesto: »ne imajući nigdje stana« (III, 353). Stoga se našao u situaciji bezdomnosti. Međutim, kada se njegovo prvo »ovdje«, pustoš, preobražava u drugo »ovdje« i proširuje na sva ostala mjesta, junaku se otvara mogućnost,

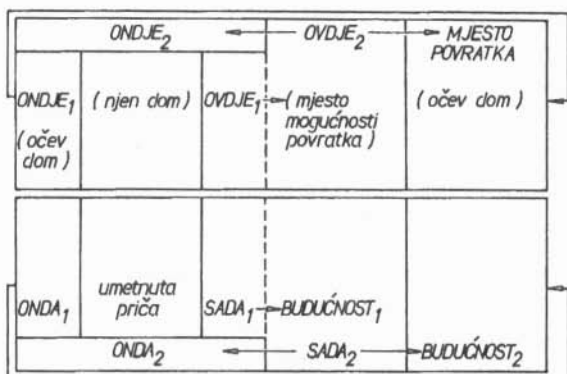
put kojim može krenuti da se vrati ocu, u svoj pravi dom. S aspekta junaka kao govornika, to je mjesto vremenski determinirano kao mjesto na koje će doći u budućnosti. S aspekta junakova drugoga »ovdje« koje otvara mogućnost povratka i ponovna stjecanja doma, sva prethodna mjesta razumijemo kao mjesta gubitka doma⁵¹ koja su ujedinjena u pojam drugoga »ondje«, pa su utoliko zajednički mjesto junakova drugoga »onda«.

Unutar je fabule okvirne priče prostorno kretanje lika sina kružno. On iz očeva doma polazi i u nj se vraća. Krug koji junak prolazi od očeva doma do očeva doma uključuje i *locus dicendi*, mjesto kazivanja fiktivnoga pripovjedača/govornika. S druge strane, cijeli je prostorni raspon sadržan u vremenskome ciklusu u kojemu junak kreće iz trenutka vremena kazivanja, sadašnjega trenutka, da bi se uputio u prošlost, prošao kroz sadašnjost, usmjerio se k budućnosti, te se vratio u vrijeme kazivanja.

Evidentan je dakle paralelizam vremenske strukture izvanjskoga zbivanja i načina izmjene mjesta na kojima junaka zatječemo u pojedinim fazama zbivanja. Taj je paralelizam i podudarnost vremenske i prostorne dimenzije izvanjskoga zbivanja zorno prikazan na slici 3. Pri tome je posebno značajna i zanimljiva već spomenuta podudarnost dvaju kvalitativno različitih aspekata mjesta kazivanja, prostorne točke na kojoj se junak nalazi dok pripovijeda i dvaju kvalitativno različitih aspekata vremena kazivanja fiktivnoga pripovjedača/govornika s obzirom na okvirnu priču.⁵² Nadalje, u odnosu na umetnutu priču, *tempus* odnosno *locus dicendi* i *tempus* odnosno *locus agendi* razlikuju se, a identični su s obzirom na okvirnu priču. Osim toga, junakovo je prvo »ovdje« mjesto njegova prvoga »sada«, drugo »ovdje« mjesto je njegova drugoga »sada«, itd.

⁵¹ Junak je **napustio** očeve dvore, iz njene je kuće bio **izbačen**, a pustoš prvoga »ovdje« ne pruža mu stana.

⁵² Usp. bilj. 50.



Sl. 3. Vrijeme i prostor izvanjskoga zbivanja

Napokon, kao što centralni trenutak kao junakovo drugo »sada« u sebe uključuje ostale trenutke priče, tako i središnje mjesto kao drugo »ovdje« u sebe uključuje ostala mjesta priče i na njih se proteže.

Govorne perspektive

U iznošenju je slijeda izvanjskoga zbivanja *Suza* primarna narativna govorna perspektiva. Uz nju, prisutni su deskriptivni i refleksivni odlomci, kao i govorna perspektiva neposredna izvješćivanja. Govorne ćemo perspektive analizirati odvojeno za autorskoga i fiktivnoga pripovjedača/govornika.

1.1. Narativni dijelovi teksta autorskoga pripovjedača tendiraju sažimanju pojedinih elemenata zbivanja. To su kratki odlomci kojima se rezimiraju segmenti fabule. Tako, primjerice, cijeli raspon zbivanja umetnute priče sažima autorski pripovjedač u svega dva stiha: »sin, ki dio blaga očina / rasu čim svê blude tiri« (I, 55–56), a sinovljevo vraćanje ocu na jedan stih: »i ne ckneći ocu

odleti« (III, 536). Očev se prijem pripovijeda u samo dvanaest stihova (III, 539–550). Više prostora autorski pripovjedač posvećuje tek centralnome momentu zbivanja – junakovu pokajanju (III, 61–134) – iako taj odlomak nije u cjelini čisto narativan.

U narativnim segmentima dominiraju glagolska vremena karakteristična za izricanje apsolutne prošlosti. Pritom izostaje upućivanje na pripovjedača, pa »događaji kao da pričaju sami sebe«. ⁵³ Ipak, to nije potpuno dosljedno, nego autorski pripovjedač u naraciji pribjegava ponekad i prezentu, pa se tako osvješćuje pripovijedanje, a autorski se pripovjedač, kao što je ranije rečeno, činom pripovijedanja u određenoj mjeri identificira s junakom (usp. I, 5–6). To se događa na tri mjesta u tekstu: *kliče* (I, 71), *pokliče* (II, 19) i u spomenutome duljem narativnome odlomku: *gine, plače, boli, ne pristaje, ima, brani, ne da, smeta* itd. (III, 61–108). Budući da se svi ovi prezenti pojavljuju neposredno prije nego što će autorski pripovjedač u priču uvesti junakov govor, to se junakovi monolozi ujedno donekle mogu shvatiti činom govora samoga autorskoga pripovjedača. ⁵⁴

Gramatičke osobine narativnoga izričaja autorskoga pripovjedača osiguravaju na ovaj način kontinuitet priče i u trenutku kada ona u sebe uključuje govor, pa se izrazito dugi monolozi skladno uklapaju u slijed fabule

⁵³ Usp. Gérard Genette: »Granice priče.« Prev. Jere Tarle, *Teka*, 1974., 6, str. 1403–1417. Genette distingvira govor i priču u književnome tekstu kao dva bitno različita tipa diskursa između ostaloga na temelju gramatičkih osobina izričaja. Gramatičke strukture koje rabi priča upućuju na njenu objektivnost lingvističkoga reda, a one koje rabi govor, na subjektivnost.

⁵⁴ Otuda i potreba da se moment započinjanja trećega monologa junaka, koji je tematski od posebne važnosti za svrhu pripovijedanja autorskoga pripovjedača, proširi u raščlanjeno fabularno događanje i narativno obradi. Stoga se on uvodi u okružje priče relativno dugim odlomkom koji obiluje glagolima u prezentu, čime se postiže velika blizina, gotovo dodirivanje pozicije autorskoga pripovjedača/govornika i pozicije fiktivnoga pripovjedača/govornika.

kao njezini elementi i ne prekidaju priču autorskoga pripovjedača, što bi se zbog njihove duljine moglo očekivati.⁵⁵

1.2. Opisna govorna perspektiva unutar izlaganja autorskoga pripovjedača na razini izvanjskoga zbivanja susreće se tri puta. U dva se slučaja radi o opisima s »tematskom jezgrom u funkciji priloške oznake« (mjesta ili vremena). Prvi je opis s prostornim podatkom, opis krajolika (I, 49–54, v. str. 37–38), a drugi opis s vremenskim podatkom koji izvješćuje o dolasku noći (III, 121–130, v. str. 41–42).⁵⁶ Oba su opisa analizirana u prethodnome tekstu, pa ćemo tu analizu ovdje samo dopuniti.

Kao što je to već pokazano, prvi je navedeni opis po svojim leksičkim i strukturalnim osobinama tipičan *locus horridus*. Radi se o kontekstualno vezanome opisu (u njega se uvodi junak čija je situacija gubitnika na neki način adekvatna tipu krajolika) u ekskurzivnome položaju, ali s introduktivnom funkcijom, budući da označuju početak naracije, a prethodi mu refleksivni uvod.⁵⁷

Drugi je opis smješten u okružje naracije. Kao opis s vremenskim podatkom u ekskurzivnome položaju, vrši funkciju signalizacije određenoga »pomaka u strukturi radnje.«⁵⁸ Za razliku od prvoga opisa koji je tipičan, ovaj je opis u otklonu od tipičnoga opisa koji izvješćuje o dobu dana: za takve je opise u načelu obvezatno imenovanje atmosferskih pojava i nebeskih tijela.⁵⁹ Atmosferske se pojave doduše tematiziraju (povjetarci), ali se nebeska tijela ne spominju. Tu činjenicu tumačimo posebnošću tematske funkcije ovoga opisa na koju smo već upozorili (kvalitativna promjena mjesta). Drugim riječi-

⁵⁵ Usp.: »priča ne uspijeva integrirati diskurzivne umetke [govor] [...], dok govor lako prihvaća narativne umetke.« Nav. dj., str. 1414.

⁵⁶ Usp. Z. Kravar: *Barokni opis*, str. 111.

⁵⁷ Usp. nav. dj., str. 69.

⁵⁸ Usp. nav. dj., str. 70.

⁵⁹ Usp. nav. dj., str. 121.

ma, dolazak noći, koji je po sebi kronografski podatak, rezultira proširenjem mjesta, pa postaje na neki način topografski podatak. Ova se teza potvrđuje pjesnikovim izborom leksika. Tematska je jezgra opisa (noć) kao pol jedinstvenosti suprostavljena donekle polu mnoštvenosti. Neki leksički elementi pola mnoštvenosti tipični su, naime, za opis s prostornim podatkom: pustinja, hridna zabit, stine. Vremensku narav opisa s druge strane oda je njegova dinamičnost, prisutnost zbivanja, kao i činjenica da se u iskazu pojavljuje personifikacija: »noć priloži«. ⁶⁰ Netipičnost ovoga opisa tumačimo dakle njegovom funkcijom u specifičnoj vremenskoj i prostornoj organizaciji fabule izvanjskoga zbivanja *Suza*, koja je već izložena.

Treći je opisni odlomak relevantan za razinu izvanjskoga zbivanja (III, 109–114) smješten u dominantno narativnome okružju najdulje narativne sekvencije autor-skoga pripovjedača. Bitno se razlikuje od prethodna dva opisna odlomka po svojoj funkciji komentara sljedećega segmenta zbivanja okvirne priče:

Tím bi rekao od rúh svaki
da se tjera i prigoni
da on izreče grijeh opaki;
ter sad ovi, sada oni
prvi u tomu čim bit želi,
s usta i s oči se i ne dijeli.

(III, 103–108)

On dakle metaforički tematizira junakovo nastojanje da započne treći monolog pri čemu ga svojim nadmetanjem ometaju plač i uzdah koji se uspoređuju s vjetrovima, južnim i sjevernim. Opisni odlomak slijedi dakle neposredno iza netom navedene sestine:

Po nebesijeh tako oblake
u neskladnoj suprotivi
tjera i zgoni s vlasti jake
mrazni sjever, jug daždivi,

⁶⁰ Usp. nav. dj., str. 166.

i dobitnik neka ostane,
svaki čuva svoje strane.

(III, 109–114)

Ovaj je opis moguće razumjeti kao komentar zbog semantičke usmjerenosti njegove metaforike – vjetrovi se odnose na konkretne junakove radnje; kao i zbog njegove funkcije u tekstu – on je lirska digresija kojom se želi podvući težina junakove situacije. Po temi i strukturi, radi se o opisu s tematskom jezgrom u funkciji predikata koji izvješćuje o zbivanjima u prirodnome svijetu.⁶¹

1.3. Refleksivna govorna perspektiva naći će se u komentarima autorskoga pripovjedača, a na razini izvanjskoga zbivanja mogu se razlikovati tri tipa komentara. Primjer prvoga odlomak je u kojem autorski pripovjedač tumači zbivanje umetnute priče (I, 67–70, v. str.). Junak je promijenio dobro u zlo, bogatstvo u uboštvo, a »glas poštene« u »prikor«. Već je spomenuto da je funkcija ovoga komentara upozoravanje na pogrešnu procjenu događaja umetnute priče od strane fiktivnoga pripovjedača, kada se on javlja iz svoga prvoga »sada«.

Drugi tip komentara autorskoga pripovjedača odnosi se na značaj zbivanja u cjelini, a nalazimo ga u ovome odlomku:

tere jedan ki pun zloba
bitje rasu i iskorijepi,
i sred tmina i gnusoba
usmrdje se i oslijepi,
da progleda, da se skruši
nov u srcu, čis u duši

i tko srnu bezzakono
u nepravdah sva godišta
tere, bludno i smiono
živuć, z grijeha pade u ništa,
da s milosti zgora dane
pristvori se i ustane

(III, 25–36)

⁶¹ Usp. nav. dj., str. 131.

Njegova je funkcija u tekstu usmjerena u prvome redu na uspostavljanje spone među različitim razinama zbivanja. Stoga ovaj komentar prelazi okvir izvanjskoga zbivanja, a time i ovoga poglavlja.

Treći je tip komentara koji se javlja u refleksivnoj govornoj perspektivi relevantan s aspekta samoga pripovijedanja autorskoga pripovjedača/govornika. To je dio refleksivnoga uvoda poeme (I, 25–48). U njemu se najprije iznosi plan pripovijedanja:

Za otvrdnutu svijes prignuti
na skrušenje od pokore
trijebi je od svijeta spomenuti
himbe i varke sve najgore,
i da prostit vlas višna je
vazda spravna tko se kaje.

(I, 25–30)

Zatim se taj čin uspoređuje s liječnikovim postupkom pri iscjeljivanju:

Tako i ljekar sprva odsvudi
ištećenu ranu odkrije,
ni ga smuća ni ga trudi
što nečisti crv izije;
donijet bo je svâ odluka
dugo zdravlje s kraci h muka.

(I, 31–36)

Na kraju se iznosi didaktička namjera djela:

O grešniče u zlu tvomu
k vječnomu se dobru uteci,
u izgledu vid ovomu
sebe istoga, kaj se i reci
veće Božje da je smišenje
neg sve lucko sagrješenje.

Dan večerom, čovjek svrhom
u životu svom se hvali;
milos Višni dijeli s vrhom
svijem u nêga ki su ufali;
svid se, vjeruj, ufaj, sluša'
što skrušena stječe duša.

(I, 37–48)

Autorski se pripovjedač pritom s jedne strane identificira s junakom, a s druge sa samim pjesnikom, jer je ovaj odlomak neposredno upućen čitatelju (I, 37 i d). Sačimba je djela čin pjesnika kao što je pripovijedanje priče čin autorskoga pripovjedača, ali je djelo ujedno i pouka i uputa čitatelju da se i on povede za primjerom o kojemu će čitati. Utoliko je čin čitanja, kao aktivan i kreativan, adekvatan činu sačimbe djela. Na taj su se način na istome poslu našli svi glavni elementi komunikacijskoga procesa, a didaktička je svrha djela ujedno i opravdanje njegova nastanka. Stav se autora temelji na uvidima koji su izrečeni u formi sentencije (I, 43–46), a tematski odgovaraju višim razinama zbivanja. Utoliko se ovaj ulomak odnosi na sve razine i sve aspekte djela, pa također nadilazi razinu izvanjskoga zbivanja (usp. i bilj. 31).

2. Iskazi fiktivnoga pripovjedača u izlaganje su autorskoga uklopljeni kao tri junakova monologa, pa se stoga, respektirajući Genetteovu distinkciju, javljaju kao »govor« umetnut u »priču«. ⁶² Ova »govorna« situacija fiktivnoga pripovjedača također je jedan od čimbenika koji omogućuju sažimanje raspona priče u jedan trenutak, jer se svi elementi zbivanja dovode u relaciju prema vremenu govorenja. ⁶³ Osim toga, kontekst »govora« motivira pojavu karakterističnih gramatičkih oblika, poput izlaganja u prvome licu, određenih priložnih oznaka (ovdje, sada), kao i porabu vremenskih oznaka glagola za izricanje ne samo apsolutne sadašnjosti i prošlosti, nego i apsolutne budućnosti (futur) i apsolutne gotove sadašnjosti (perfekt). ⁶⁴

Budući da se pozicija fiktivnoga pripovjedača/govornika razlikuje kada iznosi zbivanja umetnute i kada

⁶² Usp. bilj. 53.

⁶³ Ovisnost se »govora« za razliku od samostalnosti »priče« objašnjava time što se »bitna određenja [...] govora mogu odgonetnuti jedino u odnosu na situaciju u kojoj se govor zbilo.« G. Genette, nav. dj., str. 1413.

⁶⁴ Usp. nav. dj., str. 1412.

izvješćuje o zbivanjima okvirne priče, to ćemo i govorne perspektive razmotriti zasebno s obzirom na te njegove dvije pozicije.

2.1. Pripovijedanje umetnute priče uklopljeno je u junakov »govor« (u prvi monolog), što nije zaprieka tomu da ona ostane konzistentna kao »priča«. Kao element govora, priča se, naime, nalazi u svome prirodnome okružju.⁶⁵ Fiktivni se pripovjedač poduhvaća pripovijedanja priče nakon duljega primarno refleksivnoga segmenta (I, 73–138). Slijedi gotovo jednako dugačak, primarno opisni dio (I, 139–192). Tek tada započinje naracija, kao detaljno pripovijedanje slijeda događaja. U narativnoj govornoj perspektivi pripovjedač ostaje, s povremenim prekidima, gotovo do kraja monologa (I, 193–276, 289–294, 325–354, 367–384, 403–420).⁶⁶

2.1.1. Naracija se najvećim dijelom realizira historijskim prezentom (cijeli odlomak I, 193–276, a dijelom odlomci 367–384 i 403–420), npr.:

Ja, biljege videć ove,
ne štedim se i ne kratim
u razlike ŋoj darove
pjenez veći da potratim;
ona o zlatu primljenomu
mjeri ufanje srcu momu.

Za na svrhu doć žudenu
ja šlem opet s veće zlata
dragi kami u prstenu,
biser za ures bijela vrata;
na riječi me ona drži,
obećava, a ne vrši.

(I, 241–252)

U ostalome narativnome tekstu dominiraju glagolska vremena za izricanje apsolutne prošlosti, primjerice:

⁶⁵ Usp bilj. 55.

⁶⁶ U ovome odlomku spomenuti dijelovi teksta *Suza* u prethodnoj su analizi na različitim mjestima predstavljeni pojedinim svojim segmentima.

Vrgoh stare prijatele,
a za novu mû družinu
uzeh onih s iste žeje
u bludnosti koji ginu;
vodih za mû stražu ovih,
gozbe obilne rîm gotovih.

Bez pristanka š rîma šetah
ljubljenijeh oko mira,
š rîma tražah, koga sretah,
da oči gdi i ja ne upira,
i kon toga mnokrat mista
bi mi od sumne sjen mâ ista.

(I, 331–342)

U posljednjemu odlomku nalazimo i perfekt:

i da mi je kosti izela,
krv ispila, meso izjela,
ter da sam se ogolio
i bez zdravja i bez časti

(I, 407–410)

Razlozi ovakvoga izbora vremenskih oznaka detaljno su razmotreni u poglavlju o vremenu izvanjskoga zbivanja.

Jednom započet, narativni diskurs teče bez intervencija u vremenski i logički slijed događaja. Oni se pripovijedaju onim redom kojim su se i dogodili. Odlomci koji na mjestima prekidaju naraciju mogu se prepoznati kao primarno opisni ili refleksivni.

2.1.2. Opisna je govorna perspektiva zastupljena ponajprije prozopografijama o kojima je već bilo riječi (v. str. 26 i d). Drugi je opis bludnice (I, 163–186) od prvoga (I, 139–156) odvojen kratkim refleksivnim ulomkom, ponavlja tematske elemente prvoga opisa i preuzima u jedinstvu s njime introduktivnu funkciju. Refleksivni odlomci neposredno prije ovoga opisa:

Ah, mâ svijesti zapañena,
sve ovo scijenah i saviše!
a ona stara i skorjena
priobrazila sliku biše,
čim oblipi i namasti
blijede kože suhor tmasti.

(I, 157–162)

i nakon njega:

Medna je riječca, srce otrovno;
oči ognjene, prsi od leda;
ljubit kaže, mrzi skrovno;
vijek ne želi, sved te gleda;
jedno misli, drugo čini;
vara, izdaje, laže i hini.

(I, 187–193)

tematski mu gravitiraju kao komentari u funkciji karakterizacije lika, refleksivno su proširenje opisa i čine s njim jednu cjelinu.

Prvi od njih najprije donosi pripovjedačev komentar junakova razumijevanja odnosa likova umetnute priče (I, 157–158), a istodobno povezuje prvi i drugi opis bludnice (prvi kao prikaz rezultata njezina uljepšavanja, onoga što je vidio sin/junak, a drugi kao prikaz pravoga izgleda bludnice, onoga što uviđa sin/pripovjedač). Zatim se definira tematska jezgra drugoga opisa, njegov pol jedinstvenosti (I, 159–162). Time se upućuje na posebnost toga opisa, jer mu je tematska jezgra dvostruka: s jedne je strane, u kontinuitetu s prvim opisom, u funkciji subjekta: »ona stara i skorjena«; a s druge, u kontinuitetu s naracijom, u funkciji predikata: »priobrazila sliku biše«. Porabom se pluskvamperfekta ta »preobrazba« podcrtava kao radnja koja prethodi zbivanju priče. Kako se radi o izricanju gotove prošlosti, rezultati preobrazbe djelatni su u vremenu zbivanja umetnute priče, a to je prošlost.⁶⁷

Drugi je citirani refleksivni ulomak komentar opisa s obzirom na pol mnoštvenosti. Javljaju se primjerice riječi *srce, oči, prsi* (tematska jezgra u funkciji subjekta), kao i riječi *ljubit kaže – mrzi, ne želi – gleda, vara, izdaje, laže, hini* (tematska jezgra u funkciji predikata). I ovaj je komentar, kao i prvi, iznesen iz pozicije fiktivnoga pripovjedača, s tom razlikom što se uzima u obzir razu-

⁶⁷ Usp.: »Gotova prošlost izriče se pluskvamperfektom. [...] Pluskvamperfekt što izriče gotovu prošlost po svojem je značenju ravan perfektu što izriče relativnu gotovu sadašnjost koja se odnosi na prošlo vrijeme.« R. Katičić, nav. dj., str. 59–60.

mijevanje situacije s aspekta lika bludnice, a ne više s aspekta lika sina.

Cijeli je odlomak I, 139–192, dakle, iako ga se može raščlaniti na dva opisa i dva refleksivna ulomka, moguće razumjeti i kao organsku cjelinu, tekst primarno opisan, deskriptivan, koji je umetnut između »reflektivno intoniranoga uvoda [...] i potom nastupajuće naracije.«⁶⁸ Na taj se način njegovim specifičnim položajem potvrđuje njegova introduktivna kompozicijska funkcija.

Prvi je opis bludnice (I, 139–156) po svojoj građi i strukturi tipičan primjer ženske prozopografije.⁶⁹ Po svojoj je funkciji unutar teksta, međutim, izrazito netipičan, jer je ona, s obzirom na naraciju, potpuno analogna funkciji opisa krajolika unutar izlaganja autorskoga pripovjedača (I, 49–54). Iako ekskurzivan po položaju, ovaj je opis introduktivan, a ta je uloga neobična za opise s tematskom jezgrom u funkciji subjekta.⁷⁰ U umetnutoj su priči s aspekta pozicije fiktivnoga pripovjedača (koji je ujedno i junak okvirne priče) na prvome mjestu relevantni likovi i njihovi međusobni odnosi, a mjesto i vrijeme zbivanja važniji su unutar okvirne priče u svojim uzajamnim relacijama (njen dom – pustoš – očinski dom; prošlost – sadašnjost – budućnost). Stoga se ne opisuje ni vrijeme ni mjesto nego introduktivnu funkciju preuzima opis lika.

Drugi je pak opis bludnice (I, 161–186), po svojoj tematici i strukturi izrazito netipičan i u otklonu od tradicije, ponajprije stoga što u njemu istodobno nalazimo dvije tematske jezgre. Tradicionalno je prepoznatljiv tek dio leksika mnoštvenoga pola tematske jezgre u funkciji subjekta (*vlasi, lice, obraz, usti, uši, prsi, ruke*), kojim se uspostavlja paralelizam s prvim opisom. Drugi je dio leksika kontradiktoran (petrarkističkoj) konvenciji, jer je

⁶⁸ Z. Kravar: *Barokni opis.*, str. 69.

⁶⁹ Usp. nav. dj., str. 128–129.

⁷⁰ Usp.: »U velikoj većini slučaja samo dva elementa naracije mogu dati tematsku jezgru introduktivnom opisu. To su priloška oznaka vremena i mjesta, tempus i lokativ.« Nav. dj., str. 56.

izabran radi opisivanja ružne i stare ženske osobe⁷¹ (*mrtvac, cvoi, grob, pepeo, suho, žuto, pomodrene* i sl). S druge strane, promatramo li ga s aspekta tematske jezgre u funkciji predikata, po načinu je provedbe opis u cjelini tipičan, jer uspostavlja svoje unutrašnje jedinstvo »na temelju asocijativnih relacija prostorno-metonimičkoga tipa.«⁷² Stoga je on i sintaktički razmjerno kompliciran, za razliku od prvoga opisa bludnice koji se pak odlikuje sintaktičkom jednostavnošću.⁷³ Time se među-

⁷¹ Što, dakako, ne znači da je po tome u nesuglasju sa *Suzama* suvremenom književnom produkcijom, naprotiv.

O promjenama u odnosu na konvenciju, kao nečemu što je karakteristično za Gundulićevu poemu, usp.: »Die topologischen Liebes- und Schönheitsmetaphern sind aus ihrer konventionellen Eindeutigkeit herausgenommen. [...] Bei Gundulić hat die Topologie der Liebeslyrik eine Änderung erfahren.« Renate Lachmann-Schmohl: *Ignjat Đorđić*. Köln – Graz, 1964., str. 67.

O suvremenosti teme ženske ružnoće, (dijelom i povodom istoga ovoga mjesta u *Suzama*, koje se dovodi u vezu s nekim mjestima u Marinovu *Adonisu*), usp.: Mirka Zogović: »Marinovi i marinovski motivi i teme u dubrovačkoj književnosti XVII. veka.« U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 68–70.

O odnosu Gunduliću vremenski blizih književnih djela prema tradiciji, povodom petrarkističkoga opisa ljepote, usp. također analizu poznatoga Shakespeareova soneta CXXX (»My mistress' eyes are nothing like the sun«) s obzirom na ovaj problem, koju je kao primjer negacije konvencije proveo P. Pavličić u tekstu »Manirizam i barok: jedno ili dvoje?« U: *Poetika manirizma*. Zagreb, 1988., str. 17–18. (Članak je također objavljen u zborniku radova *Književni barok*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 1988., str. 49–72). Nešto dalje autor tematizira i opis bludničine ružnoće u *Suzama*, ali specifičnosti toga opisa ne pripisuje »dijalogu s tradicijom«, nego žanrovskoj pripadnosti poeme. Usp.: »[...] demistifikacija [se kurtizanine ljepote] odvija po petrarkističkoj proceduri. To, međutim, nije nikakav dijalog s tradicijom, jer tradicija tu nije tema, nego tek jedan od lateralnih motiva u službi nabožne cjeline djela. [...] A to znači da je u *Suzama* odbacivanje petrarkizma dio konvencije nabožnog spjeva, pa je, dakle, izbor iz tradicije već izvršen i žanrovski normiran.« Str. 26–27.

⁷² Z. Kravar: *Barokni ...*, str. 107. Usp. također: »Opisi koji se perifrastički vezuju za predikativne komponente u kontekstu koncipirani su dinamično, u njima se prikazuju zbivanja.« Od naracije se razlikuju po tome što su zainteresirani za »vizualnu, prostornu manifestaciju zbivanja.« Isto.

⁷³ Usp. nav. dj., str. 170. i 171.

tim iscrpljuje tipičnost ovoga drugoga opisa bludnice. On je, naime, upravo izrazito specifičan po tematskome izboru predikata koji opisuje, jer retorika za takav opis ne predviđa temu ženskoga ukrašavanja.⁷⁴ Treba još napomenuti da izričaji koji unutar ovoga opisa komentiraju svaku pojedinu opisanu radnju bludnice (npr. »da za crno bijelo ukaza« – I, 173 ili »da svû zimu skrije u cvitje« – I, 180) po svojoj naravi ne odgovaraju opisnoj govornoj perspektivi, jer govore o namjerama lika. Njihova je funkcija u tekstu karakterizacijska.

U izlaganju fiktivnoga pripovjedača kao pripovjedača umetnute priče susrećemo još nekoliko opisnih ulomaka. Među njima je i kratki opis sinovljeva ukrašavanja, dakle opis s tematskom jezgrom u funkciji predikata:

svilu oblačim, cvijetak nosim
resim ličce, kose rudim
sved' uzdahe šjem ognéne

(I, 219–221)

Iako se ne radi o prozopografiji, po izboru leksika i po jednostavnoj sintaktičkoj strukturi ovaj se opis priklanja tradicionalnome opisu ženskoga lika. Po tome i po rezultatu opisanoga postupka (ljepota) korespondira s prvim, a po tematskoj jezgri adekvatan je, dakle, drugome opisu bludnice.

Opisima bludnice po nekim je elementima analogna i muška prozopografija u stihovima I, 295–324 (v. str. 31–32), opis lika sina. Na polu mnoštvenosti, ovaj se, kao i prethodni opis, također oslanja na elemente karakteristične za žensku prozopografiju. Utoliko su ta dva opisa u otklonu od konvencije, jer se muški likovi »opisuju pod ratničkom opremom.«⁷⁵ Istodobno, međutim, oni se svojim oslanjanjem na leksik tipičan za žensku prozopografiju uklapaju u kontekst, jer je »posve

⁷⁴ Usp.: »Za nj se propisuju najčešće ove teme: izgradnja grada, ratni prizori, prirodne katastrofe, svečanosti. U hrvatskoj se baroknoj književnosti vrlo često pojavljuju zadnje tri teme.« Nav. dj., str. 109.

⁷⁵ Nav. dj., str. 106.

[...] isključivo da bi se opis naoružana muškarca mogao pojaviti u cjelini lirskoga karaktera»,⁷⁶ o kakvoj se ovdje i radi. Ukoliko je netko ovdje uopće naoružan, to je prije bludnica, jer svoju prividnu ljepotu koristi kao »oružje« u igri zavodenja koju vodi. Opis lika sina podudara se s prvim opisom bludnice utoliko što se i ovdje opisuje rezultat jedne preobrazbe: »od mene se svaki dio / priobrazi z grijeha prijeka« (I, 297–298). Sama se preobrazba ne opisuje, pa je opis koncipiran statično, a njegova je sintaktička struktura jednostavna. Dok je međutim preobrazba bludnice rezultirala, makar i hinjenom, ljepotom, junakova preobrazba rezultira ružnoćom: *strašna sjena, blijedo, mrazno, otrovne, gorkost, krv smrdeća* primjeri su leksika ovoga opisa, koji ga, dakle kao opis ružnoće, dovodi u vezu s drugim opisom bludnice. Osim toga, dio leksika u funkciji je karakterizacije lika sina (*vrla oholas, bezočanstvo, blud, hude raspe* i sl.), pa se prepoznaje tendencija prema refleksivnoj govornoj perspektivi. Taj se leksik međutim nalazi potpuno uklapljen u opisni diskurs, a u refleksivnu se rečenicu uklapa tek pri sažimanju opisa (I, 319–324), posebno u stihovima »opak i pun zlobe mnoge, / vas neman se vidah grda / vrh nakazni, vrh svijeh srda« (I, 322–324).

Sve ove tri prozopografije (osim, dakako, opisa sinovljeva ukrašavanja koji to nije i koji zadržava historijski prezent okolne naracije u kojoj sudjeluje i kao element fabule) imaju jednu zajedničku osobinu kojom se donekle razlikuju od narativne govorne perspektive. U njima dominiraju glagolska vremena karakteristična za izricanje apsolutne prošlosti, pa one na taj način potvrđuju svoju bezuvjetnu pripadnost umetnutoj priči, koja je za fiktivnoga pripovjedača u prošlosti.

Još se jedan ulomak, II, 115–132, u izlaganju fiktivnoga pripovjedača/govornika može pričiniti prozopografijom, »opisom« bludnice. Ipak, on to nije, jer se pojavljuje u izrazito refleksivnome okružju i ponajprije je relevantan kao demonstracija junakova spoznavanja, pa

⁷⁶ Nav. dj., str. 105.

usprkos izboru leksika koji je (dijelom) karakterističan za opisnu govornu perspektivu (kose, oči, lice itd.), pripada primarno refleksivnoj, i to na razini unutrašnjega zbivanja.⁷⁷

Napokon, pripovijedanje umetnute priče obuhvaća još jedan opis, s tematskom jezgrom u funkciji predikata:

ter u način poplavage,
ka sve nosi što zadere,
i oreć se niz litice
vaļa gore, poja ždere,
obori se i proždrije
mê imanje najposlije

(I, 277–282)

Tim opisom (I, 277–280) komentira fiktivni pripovjedač zbivanja umetnute priče u cjelini, metaforički prikazujući ulogu i djelatnost bludnice – *agensa* (I, 281–282) kao prirodnu pojavu (poplavu), slično kao što autorski pripovjedač opisom nadmetanja vjetrova (III, 109–114) komentira segment zbivanja okvirne priče.

2.1.3. Refleksivna govorna perspektiva i kod fiktivnoga pripovjedača, kao i kod autorskoga, zastupljena je različitim tipovima refleksije.

To su prvo refleksivni odlomci koji su u funkciji komentara cjeline zbivanja umetnute priče. Fiktivni pripovjedač najprije tumači zbivanja umetnute priče s pozicije svoga prvoga »sada« kao zbivanja u kojima se bludnica pojavljuje kao *agens*, a on sâm, junak, kao *patiens*. Takvu situaciju zatječemo u odlomku I, 109–114, koji se nastavlja primarno refleksivnim odlomkom u funkciji karakterizacije lika bludnice, I, 115–132 (v. str. 26), potom u odlomku:

Nu bi šteta mǎla bila
dobra izvańa izgubiti,

⁷⁷ O međusobnim odnosima, sličnostima i razlikama navedenih odlomaka koji se mogu dovesti u vezu s opisnom govornom perspektivom, usp. također bilj. 29.

da me nije usilila
blago lijepo potratiti
unutarne mē kriposti
bez ozira, bez milosti.

(I, 283–288)

koji je tematski usmjeren k razini unutrašnjega zbivanja, kao i u odlomku:

Tako, jāk cvit, od uresa
ki nije veće kad uvene,
sprva očinka, opet splesa,
pak izmete nadvor mene,
neka u prahu i u kalu
strenu ostavim diku opalu.

(I, 421–426)

koji se odlikuje metaforičkim prikazom zbivanja umetnute priče. Odlomkom I, 391–396 (v. str. 32) i posljednjom sestinom prvoga monologa:

Ja u taštu stratih bludu
čas i pamet i imanje,
i ne osta mi drugo u trudu
negli žalos i kajanje,
kad promislim cića jada
tko sam bio, tko sam sada!

(I, 439–444)

komentira fiktivni pripovjedač ista zbivanja s pozicije svoga drugoga »sada« pri čemu se uklanja kontradikcija autorskoga i fiktivnoga pripovjedača u procjeni krivca.

Drugi tip refleksije nalazimo u odlomku I, 73–108 (v. str. 38–39). U njemu junak/pripovjedač/govornik komparira stanje prije i nakon umetnute priče, s obzirom na svoju situaciju (blagostanje – oskudica) i na mjesto na kome se nalazi (dom – pustoš). Taj je odlomak primarno relevantan za razinu unutrašnjega zbivanja, a ujedno definira poziciju fiktivnoga pripovjedača koji priča umetnutu priču.

Treći tip refleksije susrećemo u odlomku I, 133–138 (v. str. 30) i u ovome odlomku:

Ah, sram jezik veće veže
da ne kaže unaprijeda
bludni ogañ ki požeže

moje bitje sve bez reda,
 najposlije dokle izgrnu
 u pepelu mû čas crnu.

(I, 397–402)

a oni komentiraju sâmo pripovijedanje. Prvi donosi plan i obražloženje potrebe pripovijedanja, ali i junakovu odluku da to pripovijedanje provede. Potonji iznosi problem koji se pojavljuje pri provedbi pripovijedanja – junak se srami, pa mu sram »veže« jezik. Utoliko su oba ulomka usmjerena višoj razini zbivanja.

Konačno, četvrti su tip refleksije uvidi fiktivnoga pripovjedača koji se iskazuju u formi sentencije, bilo metaforičkim sredstvima bilo doslovnim izričajem (I, 355–366, 385–390 i I, 427–438). Teme su tih odlomaka, redom, nevjera nekrjepke žene, gubitak časti i ženska pohlepa, a funkcioniraju kao pouke na temelju zbivanja umetnute priče. Za primjer navodimo jedan od njih:

Ah, prem zide na pržini
 i vrh morske trči pjene,
 tjera vihar po planini,
 omekšava tvrde stijene,
 malim sûdom more prazni,
 zmiju grije, lava blazni,

kaže robstvo, krije verigu,
 ište zdravje u nemoći,
 kami u cvitju, cvit na snigu,
 snig na suncu, sunce u noći
 vjeru i ljubav tko god scijeni
 u nekrepi naći ženi.

(I, 355–366)

2.2. Govorne perspektive koje se pojavljuju u izlaganju fiktivnoga pripovjedača s aspekta okvirne priče jedina su još nedotaknuta tema u ovome dijelu analize. Pritom valja uočiti da činjenica da su *tempus dicendi* i *tempus agendi* identični ima neposredne posljedice za način iznošenja priče, jer fiktivni pripovjedač zbog središnjega položaja vremena kazivanja zbivanje okvirne priče ne može vidjeti kao cjelinu. Stoga se nakon pripovijedanja umetnute priče u izlaganju fiktivnoga pripovjedača na-

racija više ne pojavljuje.⁷⁸ Njegov je govor samo »govor« u Genetteovu smislu. On o događajima okvirne priče **neposredno izvješćuje** ako se oni upravo događaju, ili ih spominje isključivo s aspekta svoga drugoga »sada« kao buduće radnje koje namjerava izvršiti, pa se u izričaju javlja futur, ili kao prošle radnje koje ponekad dovodi u relaciju sa sadašnjošću porabom perfekta (»meni se je dogodilo« – II, 91). Kada izvješćuje o sadašnjim događajima, rabi prezent: »Eto ustajem iz gnusobe« (III, 421) ili imperativ: »ukaži (sveta odluka!)« (II, 335), »Plać'te, plać'te sve dni svoje« (III, 219).

Osim u fragmentima kojima junak na taj način (govorom) izvješćuje o događajima, drugim i trećim monologom dominira **refleksivna govorna perspektiva**, a za izvanjsko su zbivanje djelomice relevantni, kao neposredni komentari, tek poneki odlomci.

Tako odlomci II, 91–102 i II, 133–138 potvrđuju junakovu krivnju za vlastitu propast. Pojavljuju se uz to komentari sadašnjih događaja, na primjer, u odlomku III, 157–168 junak spominje noć smatrajući da mu je slična i da sâm ne zavrjeđuje dolazak dana, a u odlomku III, 223–228 uspoređuje se s kamenom, stijenom, jer ne plaće »zadovoljno«. U odlomku III, 331–342 komentira pak svoje skrušenje i sadašnji »život«.

S razinom izvanjskoga zbivanja povezana su još dva po funkciji različita refleksivna odlomka. Prvi se javlja u funkciji karakterizacije oca, ali ujedno i samoga sina (III, 451–468, v. str. 28–29), o čemu je bilo riječi u poglavlju o karakterizaciji likova. U vezi s time, podsjetimo da se ovaj odlomak pojavljuje kao očev »govor« koji sin ukla-

⁷⁸ Osim, eventualno, kao vrsta »obrnute« naracije pri tematiziranju zamišljenih budućih događaja, pri kraju trećega monologa. Međutim, narativnost se toga segmenta može potkrijepiti tek s razine onostranoga zbivanja, jer na ovoj razini zbivanja i s aspekta junaka/govornika nema jamstva da će se priča uistinu tako i završiti. Zato sam u analizi razine izvanjskoga zbivanja sklonija čitanju toga segmenta kao refleksivnoga, pa će o njemu kao tekstualnoj cjelini s rudimentima narativnosti biti riječi u poglavlju o onostranome zbivanju.

pa u svoj iskaz tako što ga zamišlja. Drugi se pojavljuje u funkciji osvješćivanja samoga čina »govorenja« (»Ah besjedom riječ smetena / ne može izrijet što bi tjela« – III, 529–530), a njime se praktički dovršuje izlaganje fiktivnoga pripovjedača/govornika.

Opisna govorna perspektiva mjestimice se također javlja u drugome i trećemu monologu, ali ni jednom se ne odnosi na razinu izvanjskoga zbivanja.

Na temelju se provedene analize govornih perspektiva izvanjskoga zbivanja *Suza* može zaključiti da postoji analogija između iskaza autorskoga pripovjedača u odnosu na okvirnu priču i iskaza fiktivnoga pripovjedača u odnosu na umetnutu priču, utoliko što u njima dominira narativna govorna perspektiva. Osim toga, u pripovjedača se također često podudaraju funkcije opisne i refleksivne govorne perspektive, koje se javljaju uz naraciju. S druge strane, izlaganje je fiktivnoga »pripovjedača« okvirne priče cijelo u nju umetnuto kao junakov govor. Stoga on, iako zadržava neke funkcije pripovjedača (komentari zbivanja, karakterizacija likova, tematiziranje čina pripovijedanja, ali i naracija umetnute priče), postaje zapravo tek govornik kada izvješćuje o sadašnjima i spominje buduće događaje. On se prema cjelini zbivanja okvirne priče ne može u potpunosti odnositi kao pripovjedač, jer bi time ugrozio specifičnu vremensku strukturu *Suza* koja je utemeljena upravo u činjenici maksimalne ograničenosti njegova vremena kazivanja okvirne priče. Stoga on ostaje u okružju refleksivne govorne perspektive.

Naracija se dakle na razini izvanjskoga zbivanja *Suza* pojavljuje onda kada se pripovijeda neka (prošla) priča. Ona uz sebe veže opisne i refleksivne odlomke. Ona kada vrijeme događanja i vrijeme govorenja postaju identični, naracija ustupa mjesto izvješćivanju.

Opisna se govorna perspektiva realizira u opisima s tematskom jezgrom u funkciji subjekta, predikata, mjesta i vremena. Oni unutar narativnoga diskursa obavljaju različite funkcije, a zatječemo ih u introduktivnome ili

ekskurzivnome položaju. Po svojoj su provedbi često u otklonu od tradicije i konvencije.

Refleksivna se govorna perspektiva relativno često javlja. Susrećemo je u funkciji komentara događaja, komentara zbivanja priče u cjelini, komentara samoga čina pripovijedanja ili govorenja, u funkciji izricanja pouke i u funkciji karakterizacije likova. Refleksivni odlomci vrlo često nadilaze razinu izvanjskoga zbivanja *Suza* pa služe kao dodirne točke, spone različitih razina zbivanja.

Sažetak

Analiza razine izvanjskoga zbivanja *Suza sina razmetnoga* pokazala je da su događaji priče o razmetnome sinu podijeljeni u dvije uzajamno povezane fabularne cjeline: okvirnu i umetnutu priču. Umetnuta priča, priča o ljubavnome odnosu, čini integralni dio okvirne. Njeno ekstenzivno pripovijedanje povjereno je fiktivnomu pripovjedaču koji s obzirom na okvirnu priču vrši funkciju pripovjedača/govornika – izvijestitelja. Okvirnu priču pripovijeda autorski pripovjedač. Jedan te isti glavni junak (sin) osigurava kontinuitet zbivanja fabule umetnute i okvirne priče. On također oko sebe okuplja sve ostale likove koji se uzajamno odnose isključivo kroz vizuru sina, kao centralnoga lika. Pripovijedanje okvirne priče od strane autorskoga pripovjedača »uokviruje« i omeđuje priču izvana, a pripovijedanje umetnute priče i neposredno izvješćivanje o događajima okvirne priče od strane fiktivnoga pripovjedača/govornika skuplja i povezuje, pa tako na neki način »uokviruje« priču iznutra.

Specifična perspektiva junaka/govornika koji izvješćuje iz sredine zbivanja okvirne priče, a nakon što je završila umetnuta priča, povezana je i korespondira s karakterističnom vremenskom i prostornom organizacijom i značenjem fabularnih elemenata, što se također

ogleda i u izboru glagolskih vremenskih oznaka koje se u tekstu pojavljuju.

Kao što su svi likovi usmjereni na centralni lik sina, tako se i vrijeme zbivanja (*tempus agendi*) koncentrira u jednome, centralnome trenutku (*tempus dicendi*), a prostor događanja (*locus agendi*) u jednome mjestu, mjestu na kojem se zbiva obrat (*locus dicendi*) i to tako da *tempus agendi* i *tempus dicendi* s jedne strane, a *locus agendi* i *locus dicendi* s druge strane padaju zajedno. I vrijeme i prostor pri tome teže minimalnoj protežnosti – jednome trenutku, odnosno jednoj točki. Kružno kretanje fabularne linije okvirne priče ponavlja se u kružnome kretanju na razini vremena i na razini prostora zbivanja radnje.

Svi aspekti organizacije fabularnih elemenata utječu na izbor, narav i način provedbe pojedinih govornih perspektiva. Pri tome se pjesnik osobito u opisnoj govornoj perspektivi često otklanja od konvencija i tradicije. I autorski i fiktivni pripovjedač osvješćuju svoju ulogu pripovjedača, odnosno govornika, a pjesnik se obraća i čitatelju sa zahtjevom da i on osvijesti svoj čin čitanja djela kao kreativan.

Distribucija je izvanjskoga zbivanja u tekstu takva, da se najopsežniji i najdetaljnije razrađen dio pripovijedanja smješta u prvi plač (umetnuta priča). Pripovijedanje i iznošenje okvirne priče razdijeljeno je na sva tri plača. Kada se radi o autorskome pripovjedaču, ono je vrlo sažeto i najčešće djeluje kao rezime događaja. Ovu činjenicu tumačimo time što je novozavjetna parabola koje se pjesnik, uz uistinu neznatne preinake, dosljedno drži, općepoznata, pa je pojedine ključne momente izvanjskoga zbivanja dovoljno samo signalizirati. Otuda i potreba da pjesnik posveti iznimno veliku pozornost izrazito složenoj i razrađenoj strukturi organizacije fabularnih elemenata u cjelinu.

II. UNUTRAŠNJE ZBIVANJE

Unutrašnje zbivanje obuhvaća događaje unutar junakove svijesti, a odvija se u tri dominantna modusa koje zovemo sjećanjem, spoznajom i voljom (htijenjem) prema duševnim aktivnostima na kojima se zasnivaju, a prati ih i junakov čuvstveni život. U cjelini djela, unutrašnje zbivanje kao srednja razina komunicira s jedne strane s razinom izvanjskoga, a s druge s razinom onostranoga zbivanja, pa ih obje tematizira. Osim toga, pojedine su razine zbivanja u nekim segmentima teksta tako isprepletene, da će iste odlomke biti moguće čitati na različite načine ovisno o tome s koje im razine zbivanja prilazimo.⁷⁹

U ovome ćemo poglavlju najprije izdvojiti pojedinačne događaje unutrašnjega zbivanja po plačevima, a zatim provesti analizu tematskih i organizacijskih elemenata tijekom ovoga zbivanja.

Sjećanje. Već se pri prvoj pojavi sina u tekstu upućuje na njegova čuvstva i stanje svijesti. »Teško« mu je, »skončan« je i »vas u smeći« (I, 60, 61 i 71), a misaonu situaciju izriče stih »sebe u sebi ne videći« (I, 72). Neposredan uvid u junakovu duševnu aktivnost dobivamo kada on uzima riječ (I, 73). Sin najprije poima da se promijenio i uspoređuje svoja dva značaja prije i poslije promjene (I, 73–90). »Pun tuge« (I, 105), drži da je krivac za njegovu propast bludnica koja ga je zavela lažima. Osuđuje je i odlučuje iznijeti »tve sramote, mē pri-kore« (I, 138). Sjeća se kako ga je obmanuo njezin lijepi izgled, a sada prepoznaje ne samo njezinu ružnoću, ne-

⁷⁹ Stoga se mjestimice može učiniti da u odnosu na prvo poglavlje u ovome dolazi do ponavljanja, ali valja imati na umu da se pojedina mjesta u tekstu uistinu protežu na sve tri (ili dvije) razine zbivanja, a pojedina u svakoj imaju drugačiju ulogu, pa su višeznačna kao što je primjerice višeznačan odnos otac – sin kao jedan od glavnih motiva djela.

go i prijevaru i izdaju u njenim postupcima. Sjeća se potom slijeda prošlih događaja, pa uviđa da je »protratio« »unutarnju kripost« (I, 286–287), zanemario čestitost: »sram poplesah« (I, 294), ustrajao u »nesvijesti« (I, 304), »u sljepilu svezan« (I, 382), te se pogazivši obzir odrekao časti (I, 386), ali i ostavio Boga (I, 294). Stidi se zbog bluda u kome je izgubio svoje »bitje« (I, 397–400 i 418), zdravlje i čast (I, 410). Uviđa također da se »ljubav« bludnice svela na koristoljublje, što onda nije shvaćao (I, 415–416). Tuguje zbog gubitka (I, 439–444) i time završuje prvi monolog misleći na to »tko sam bio, tko sam sada« (I, 444).

Spoznaja. U II. plaču sin »vidje i pozna sve privari / ke mu uzrok bijehu od jada« (II, 15–16). Kada uzme riječ (II, 19), junak najprije postavlja sebi pitanje: »Tko me ovako / ukopa u skut pustijeh gora« (II, 19–20) u kojima je u odsutnosti svakoga dobra (II, 21). »Pravda« kojoj se priklanja temelji se na osveti i tezi o zasluženoj kazni (II, 25–30). U kontinuitetu s uspomenom o bludnici razmišlja o »ljepoti dragoj očima« (II, 31–90) i o tome kako se za njome poveo. Tako dolazi do traženoga odgovora prepoznajući samoga sebe kao krivca i uzročnika vlastite propasti (II, 102), jer »vez ki me smrtno veže / ja ne poznah sred krivine« (II, 109–110). Hvali spoznaju jer ona otvara put k pravome dobru (II, 103–106), kao i k prepoznavanju istine o onome što je skriveno iza vidljive vanjštine (II, 115–132). Uviđa da je pogriješio već kad je ostavio »mjesto rodno« i uputio se u svijet (II, 133–134). Razmišlja dalje o svijetu (II, 140–168) i o ljudskome životu koji je potpuno u vlasti smrti (II, 169–228). Temu smrtnosti povezuje s temom vremenitosti (II, 229–240), pa potom razmišlja o vremenu samome (II, 241–252), koje svako ljudsko trajanje sažima u »hip jedan« (II, 246). Zatim uviđa da prava smrt i nije »smrt od svita« (II, 271), nego »smrt od duše« (II, 276) kao posljedica zla i isprazna života (II, 277–282): dobri se nagrađuju vječnim životom u raju, a zli kažnjavaju vječnim umiranjem u paklu (II, 282–312). Dobrota se duše povezuje sa svjetlošću (II, 284–286) i s ljubavlju

prema Bogu (II, 289), a sama je duša »lijepa« Božja kći (II, 319–321), čiju je svjetlost sin zlim djelima »pocrnio« (II, 332–333) i tako posramio (II, 331). Stoga se odlučuje okrenuti dobroti kako bi pokazao »plemstvo i svitlost« svoje duše (II, 331–335).

Volja (htijenje). Na početku III. plača junak se već pojavljuje preobražen, »nov u srcu, čist u duši« (III, 30), jer je putem spoznavanja »progledao« (III, 29), pa se tako iz stanja rasapa svoga »bitja« (III, 26) i sljepila (III, 28) doveo do odluke koja iskazuje njegovo htijenje, volju da se skruši i pokaje. Iskreno je i duboko ojađen i nesretnan zbog svojih pogrešaka uzrokovanih nesvjesnošću, pa se prekorava zato što nije mislio o onome što je u prirodi mogao vidjeti i što nije već iz toga izvukao pouku o tamnosti i prolaznosti zemaljskih dobara i o potrebi usmjerenosti Bogu (III, 134–156). Kori se potom zbog svoje gluhoće i sljepila po kojima je sličan noći, pa se boji dana jer ga ne zaslužuje (III, 157–169). Slijede misli o ljepoti (III, 181–204) i dobroti Boga (III, 215–216) od koje se udaljio, pa hoće da ga sakrije noć (III, 229–234). Ipak, od sama se sebe ne može sakriti (III, 235–240). Zato postavlja pitanje »Tko sam« i odmah odgovara »čovjek?« (III, 241), upitno jer uviđa da je zbog opaka života (II, 243) sveden na »ništa u sebi« (III, 247). Tuguje jer je uvrijedio »vječno dobro« (III, 318) i zbog gubitka pravih dobara (III, 347–348), te žali što je napustio očinski dom (III, 349–354). Donosi odluku da se vrati ocu »suzam peruć tamne zlobe« (III, 423). Planira i odlučuje što će reći ocu i kako će ga zamoliti za oproštaj (III, 425–444). Strahuje zbog mogućnosti očeve grdnje i odbijanja (III, 445–470). Usprkos tome, ustraje u htijenju da se vrati i tako do kraja provede volju da se pokaje, pa se uzdaje u očevu milost (III, 471–474). Iako je svjestan toga da oproštaj ne zavrjeđuje (III, 475–490), ipak mu se zbog nje nada (III, 491–492), ali i zbog toga što je htijenje da se vrati zasnovano na njegovoj jasnoj i iskrenoj misli (III, 531–532).

»Fabula«

Tijek unutrašnjega zbivanja, iako ga se može opisati istim analitičkim »aparatom« kao i izvanjsko zbivanje, samo se uvjetno može smatrati pričom. Zato termin »fabula« stavljamo u navodnike i rabimo ga kao tehnički termin za način organizacije »događaja« unutrašnjega zbivanja. Pod »događajima« razumijemo različite emotivne situacije i korake osvješćivanja junaka.

U »fabuli« unutrašnjega zbivanja mogu se razlučiti osnovna »fabularna« linija koja obuhvaća junakovo sjećanje, razmišljanje i volju, i prateća, koju čine junakova čuvstva.

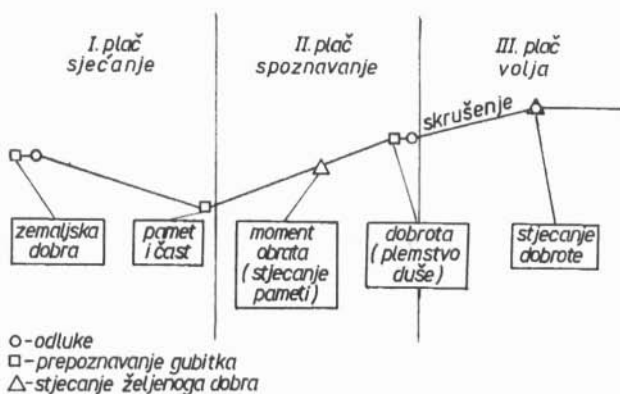
1. Osnovna »fabularna« linija unutrašnjega zbivanja počima situacijom junakove neautentičnosti – on nije sa sobom »isti«, ne vidi »sebe u sebi« (I, 72), izgubljen je i za sebe i za druge, pa su mu misli »smućene« i ne nude mu oslonca. Stoga je željeno dobro kojemu teži pronalaženje sebe, ponovno uspostavljanje vlastite autentičnosti i jasne misli na koju se može osloniti i u nju se pouzdati. Utoliko je cijeli tijek unutrašnjega zbivanja ujedno i proces junakove samospoznaje koji putem različitih duševnih aktivnosti postupno pojašnjuje, organizira, pročišćuje misao i spoznaje pravu prirodu svoga gubitka da bi mogao najprije prepoznati, a potom i povratiti dobro kojemu teži. Stoga se junakove duševne aktivnosti pojavljuju kao svojevrsni »likovi« unutrašnjega zbivanja.

U prvome koraku, junak utvrđuje i osvješćuje situaciju ne-posjedovanja sebe u sebi, ali svoj gubitak poistovjećuje s gubitkom zemaljskih dobara. Ova ga zabluđa navodi na pomisao da je njegova zavodnica, kao ona koja je ta dobra prisvojila, glavni krivac za njegovu trenutačnu situaciju. Nakon odluke da ne prešuti njene »zle načine« (I, 133), sjećajući se svoje veze s bludnicom sam sebi razjašnjuje pojedine događaje, pa na kraju sjećanja rasap »bitja moga« (I, 418) razumije šire kao gubitak časti i pameti. Tada junak spoznavanjem pravi razlog toga opsežnijega gubitka nalazi u vlastitome po-

vođenju za izvanjskom ljepotom, pa uvida svoju »krivinu« (II, 102) u tome što se odbacivši pamet i spoznaju uputio u potragu za onim »što je ugodno« (II, 135).

Razjašnjenje problema krivnje za situaciju junakove misaone smućenosti rezultira zaključkom o važnosti spoznavanja kao »unutarne zrake« (II, 104) koja otvara mogućnost uvida u »pravo dobro« (II, 106). To je prijelomna točka razvoja unutrašnjega zbivanja, jer u njoj nastupa obrat iz nastojanja da se prepozna gubitak i utvrdi krivac u napredovanje k stjecanju željenoga dobra. Sâmo se spoznavanje, naime, pojavljuje kao junakovo »spasenje« (II, 107) i uporište u procesu uspostavljanja istovjetnosti sa samim sobom. Do obrata, polazište je promišljanja općih tema (svijet, ljudski život, smrt, vrijeme i sl.) junakovo iskustvo. Sposobnost spoznavanja na razini općenitosti svjedoči o tome da je junak povratio izgubljenju »pamet« (»Ah, sad imam pamet hitru« – II, 163). Ovakvo razmišljanje također vodi junaka k spoznajama o Bogu (II, 289) i o ljudskome posjedovanju »lijepo duše« (II, 319). Kada ih junak naknadno primjenjuje na sebe sama, on konačno prepoznaje pravi raspon svoga gubitka kao gubitak plemstva i svjetlosti duše, donoseći ujedno odluku da ova dobra ponovno stekne (II, 332 i 335).

Slijedi stoga skrušenje, koje je s aspekta unutrašnjega zbivanja uviđanje vlastite ništavnosti, odnosno ništavnosti života usmjerena materijalnim dobrima i utemeljena na zlu, za razliku od očeva života u dobroti. Na taj način dolazi sin do jasne misli, do spoznaje istine o sebi. Misao je sada sredena, pa postaje nada, uporište za donošenje posljednje odluke kao realizacije htijenja konačnoga povratka. Međutim, već i samom odlukom ustaje sin »iz gnusobe« (III, 421) odnosno ponovno stječe izgubljeno dobro, dobrotu duše, jer je njegovo htijenje povratka zapravo volja da se koracima »od pameti« (III, 538) otputi k dobru, pa je odluka dobra sama po sebi. Stjecanje ovoga dobra osigurava sinu povrat i ostalih izgubljenih dobara.



Sl. 4. Osnovna »fabularna« linija unutrašnjega zbivanja

Kao što je prikazano na slici 4, osnovna »fabularna« linija unutrašnjega zbivanja čini putanju od smučene do jasne junakove misli. Junakovo napredovanje k stjecanju željenoga dobra čine dva procesa: proces prepoznavanja i proces samoga stjecanja željenoga dobra. Prvi se odvija u tri koraka kao prepoznavanje gubitka zemaljskih dobara, gubitka časti i pameti i gubitka plemstva i svjetlosti duše – a drugi u dva koraka: stjecanje pameti i stjecanje vlastite dobrote, čime se osigurava i stjecanje svih ostalih izgubljenih dobara i potpune junakove istovjetnosti sa sobom. Pritom je njegov put put spoznavanja od promišljanja zla (putem sjećanja ponire u zlo), do usmjerenosti dobru putem htijenja.

2. Prateća »fabularna« linija obuhvaća promjene junakova čuvstvenoga stanja. Nakon početnoga raspoloženja tuge i potištenosti, slijedi intenziviranje čuvstava, javlja se srdžba prema bludnici, pa junak u afektu, iz osveto-ljublja nastoji raskrinkati njezin karakter i postupke. Srdžba prerasta u prezir i u strastvenu mržnju. Prema samome sebi kakav je bio u odnosu s njom ima junak slične emocije, ali ublažene ironijom (»ona i trbuh moj bog s nebi« – I, 373) i samosažaljenjem (»mene uboga

tad ne pozna« – I, 420). Ipak, on se svojih bludnih djela stidi (I, 397).

U drugome plaču usmjeruje junak osvetoljublje donekle na sebe sama (II, 23–30). Emotivnost potom uglavnom stagnira, iako se pokatkad javlja čuvstvo blisko radosti zbog stjecanja spoznaja (»ah, sad poznam mû krivinu!« – II, 102) koje utječe na promjenu junakova raspoloženja i njegovo smirivanje. Pri kraju drugoga monologa to se raspoloženje ipak udružuje s junakovom osvetoljubivošću prema sebi i prelazi u neku vrst zloradosti: »Ah, mâ dušo, trepti i čezni« (II, 313).

U trećem se plaču junakova emotivnost ponovno intenzivira, pa njegova tuga i žalost postaju strastvenim kajanjem i čuvstvom krivnje zbog ne-razumnosti. Ta čuvstva postupno prerastaju u jednako strastvenu, predanu ljubav prema ocu. U jednome se trenutku pojavljuje briga, strahovanje od očeva odbijanja, ali ga ubrzo nadvlada duboko povjerenje u oca.

Junakove emocije u *Suzama* variraju, dakle, po svome intenzitetu, ali i po svome značaju. Raspoloženje tuge s početka prerasta u strast kajanja. Osvetoljubivost prema drugome (bludnici) i samosažaljenje prerastaju u osvetoljubivost prema sebi samome, u sram zbog bluda, donekle čak u zloradost, a potom sve to nestaje u kajanju zbog »nesvijesti« i »sljepila«. Mržnja prema bludnici ustupa mjesto ljubavi prema ocu. »Fabularna« je linija mijene junakovih čuvstava prikazana na slici 5.



Sl. 5. Prateća »fabularna« linija unutrašnjega zbivanja – junakov čuvstveni razvoj

Valja ipak napomenuti da su dvije »fabularne« linije međusobno isprepletene, utječu jedna na drugu i uzajamno potiču razvoj »događaja«. Spojene, one čine kružni tijek unutrašnjega zbivanja od smučene do jasne junakove misli.

Duševne aktivnosti

Junakove duševne aktivnosti u uzajamnome suodnosu proizvode različite situacije unutar njegove svijesti i na taj način tvore »fabulu« unutrašnjega zbivanja. Zato ih se može smatrati svojevrsnim *agensima* ovoga zbivanja. Ovdje ćemo najprije detaljnije utvrditi njihov sadržaj i značaj, a potom analizirati način njihova suodnošenja.

Sadržaj i značaj duševnih aktivnosti

U osnovnoj su »fabularnoj« liniji djelatni junakovo sjećanje, spoznavanje i volja (htijenje).

1. Sjećanje obuhvaća tri tematske cjeline: činjenice neposredno povezane s tijekom junakova prošloga života, činjenice općega iskustva i činjenice koje su naučene.

1.1. Prvi tematski krug raščlanjuje se ponovno na tri vrste uspomena – junak se sjeća svoje prošle situacije, svojga prošloga lika i značaja (i drugih ljudi), i prošlih događaja. Sadržaj sjećanja u početku čine pojedinačne uglavnom statične predodžbe, a dinamizira se kada junak predočava urešavanje bludnice. Sâmo sjećanje postaje pritom aktivnije jer isprva nepovezane uspomene dovodi u vezu. Naime, predodžbe prijetvorna karaktera i lijepa izgleda bludnice povezuju se u predodžbu ružne starice, njezina pravoga izgleda.

Tada se sjećanje poduhvaća predočavanja prošlih događaja koji su već unaprijed povezani u vremenski slijed – neki su se zbili prije, a neki poslije drugih. Ono međutim uvodi još jedno načelo organizacije tih doga-

đaja: slaže ih u cjelovitu priču o ljubavnome odnosu tako što zbivanju određuje granice, početak i kraj odnošenja sina i bludnice, pa aktivno uspostavlja uz temporalnu, logičku povezanost slijeda događaja. U toj fazi sjećanja priča se do u detalje raščlanjuje na pojedine momente, ali kad je to učinjeno, kad je slijed događaja utvrđen i ispriповijedan, u junakovu sjećanju ostaje cjelovito, jedinstveno i čvrsto povezano događanje. Drugim riječima, svi pojedinačni događaji sada zajedno čine jedan događaj u junakovoj svijesti, pa će se kasnija podsjećanja na priču o ljubavnome odnosu pojavljivati kao jedinstvene cjeline prisjećanja. Primjere za to nalazimo i u drugome i u trećemu plaču: »Meni se je dogodilo« (II, 91), »sve mē vrime« (II, 99), »život moj« (II, 139), »i čini mi mrijet spomena; / er izgubih sve mē drago« (III, 346–347).

Uspomena na vlastiti na lošije promijenjeni lik i značaj javlja se unutar pripovijedanja priče o ljubavnome odnosu (I, 295–324, v. str. 31–32), a junak se nešto detaljnije sjeća očeva lika i značaja u III. plaču (III, 453–467, v. str. 28–29).

1.2. Drugi tematski krug sjećanja oslanja se na junakovo iskustvo s jedne strane o onome što je zamijetio promatrajući druge ljude i njihov život, dakle svijet oko sebe, a s druge strane o onome što je opažao u prirodi. Primjere za prvi slučaj nalazimo u II. plaču: detalji posrnutih djevojaka, prijatelja u svadi, preljubništva, prekinutih zavjeta i dr. (II, 43–66); neizbježnost smrti: »I nije stvari koja može / ubjegnuti togaj suda« (II, 181–182); stradanje pomoraca:

Tako i more u tišini
s kraja pomorca u plav zove,
a kad ga ima u pučini,
skoči i uzavri na valove,
i u potopu ki na n' ori
prije smrti grob mu otvori.

(II, 157–162)

Za potonji primjeri su iz III. plača: detalji livada, mora, ptica (III, 139–152); zvijezde u noći: »Platna tvoja, čim

vezijahu / neumrlim zracim zvizde« (III, 169–170); zahvalnost životinja dobročinitelju:

Skot nesvijesni u vrlini,
ki u gorskoj stoji dubravi,
spozna ko mu dobro čini
i haran mu je po naravi

(III, 319–322)

1.3. Treći tematski krug sjećanja obuhvaća s jedne strane historijske činjenice kao što su propast glasovitih gradova (II, 73–76) ili carstava:

Gdi su istočna carstva stara,
gdi gospodstvo od Rimljana?
Svi pod plugom, kijem svit hara,
od bremenâ su uzorana;
jes tko negda svijetom vlada,
a ne zna mu se ime sada!

(II, 229–234)

a s druge strane vjerska i crkvena učenja, npr.: Bog kao stvoritelj čovjeka i njegove duše: »Uvrijedila ti [duša] si Boga, kroz milos te ki veliku / stvori od ništa na svû sliku« (III, 262–264) ili »dobri će i zli mrijet jednako, / nu u raj dobri, zli će u pakô« (II, 281–282).

Junakovo je sjećanje u slijedu unutrašnjega zbivanja isprva tek pasivno predočavanje pojedinačnih statičnih slika neposredno povezanih uz samoga junaka, pojedinca. Nakon toga ono postaje sistematično i aktivno pri povezivanju i organizaciji predodžbi pojedinih prošlih događaja u jedinstvenu cjelinu (priču). Potom se sjećanje ponovno pasivizira slično kao na početku, ali s tom razlikom da junakova prošlost prestaje biti dominantnom temom, pa se ono usmjeruje i k općim temama. Drugim riječima, predodžbe tada tematski uglavnom premašuju ograničenost junakove usmjerenosti na vlastitu sudbinu i pretendiraju na općenitost.

2. Spoznavanje je u slijedu unutrašnjega zbivanja *Suza* najkompleksnija junakova duševna aktivnost. To se ogleda ne samo u složenoj i razgranatoj tematici, nego i u

načinu njegove realizacije. Značaj se spoznavanja tijekom unutrašnjega zbivanja mijenja, pa se mogu razlučiti njegove tri faze. U prvoj dominira tematiziranje konkretnih junakovih doživljaja, u drugoj spoznaja općih tema, a u trećoj kontemplacija Boga. Glavne se teme junakova spoznavanja javljaju u najčešće antitetičkim parovima: ljepota – ružnoća, život – smrt, vrijeme – vječnost, svijet – duša (kao vanjski i unutrašnji svijet), pamet (spoznaja) – nesvjesnost, kazna – nagrada (problem pravde), dobro – zlo, Bog – čovjek.

2.1. Tijekom unutrašnjega zbivanja junakove će se misli, od početne misaone situacije smućenosti, postupno srediivati i pojašnjavati. Razmišljanje o sebi samome započinje junak izričajem koji implicira pitanje »tko sam«: »Ah, ter ja sam mladac mili« (I, 73), da bi ubrzo utvrdio, konstatirao, svoju situaciju nedostatka autentičnosti »Ah, ja nijesam ki sam bio, / ako u meni nije mene« (I, 85–86). Zato što prijašnju i sadašnju situaciju komparira na temelju onoga što mu je neposredno evidentno (I, 73–108), svoj gubitak prepoznaje kao gubitak zemaljskih dobara. Ovaj uvid postavlja granice junakovu spoznavanju tako da se ono u prvome plaču kreće u obzoru sinovljeva pojedinačnoga slučaja i u vezi je s neposredno doživljenim i pojavnim.

Stoga se i neke od glavnih tema spoznavanja u cjelini javljaju ovdje iz aspekta pojavnosti i u vezi s konkretnim junakovim iskustvima. Tema nagrade i kazne pojavljuje se pri pogrešnoj procjeni krivca za junakov gubitak (bludnica). Na taj se način realizira još neosviješteno poimanje pravde kao zaslužene kazne ili nagrade za počinjena djela. Temu ljepote promišlja sin s obzirom na konkretnu osobu, pa prepoznaje samo himbenost ljepote i pod njom skrivenu ružnoću. Tema se nesvjesnosti javlja na sličan način, ponovno u vezi s konkretnom osobom, bludnicom, koja je »nesvjesna« jer ne gleda »ni razloga, ni zakona« (I, 115–116), kao i u vezi sa samim sinom – »mrtav razbor, svijes je slijepa« (I, 275) i »zapaćena« (I, 157). O svojim postupcima prosuđuje: »na zlo srnem« (I, 276) i tako najavljuje ne samo temu dobra i

zla, nego i temu života i smrti. Ovaj uvid osim toga vodi do prepoznavanja znatnijega gubitka, gubitka »unutar-nje mē kriposti« (I, 287), koje donekle proširuje obzor junakova razmišljanja jer omogućuje objektivniju procjenu vlastita značaja (»opak i pun zlobe mnoge« – I, 322) i postupaka kao onih koji su vodili »k raspu bitja moga« (I, 418).

Pojedini konkretni događaji postaju poticaj za pouku i polazište generalizacije u načelnim zaključcima o nestalnoj ljubavi nekrjepke žene (I, 355–366, v. str. 80), o gubljenju časti:

Ah, dosta se jednom samo
plešući ozir časti odreći,
i zrcalo, ko imamo
pred očima, vrć za pleći,
neka ne mi danu družu
vide ki su naši ruzi.

(I, 385–390)

i o ženskome koristoljublju koje će pogaziti sve što je dobro:

Da su od zlata poja i gore,
da sve rijeke zlatom teku,
da je pučina zlatna more,
da vas saj svijet zlatan reku:
svim tijem ne bi stoti dio
ženske žeje napunio.

Ljepos, razum, ljubav, vira
sve je pričica i besjeda:
kakav si, ona ne razbira,
koliko imaš, samo gleda;
zlato iz tebe izet ište
za vrć pak te na smetlište.

(I, 427–438)

U njima su teme tretirane kao opće, pa se tako najavljuje podizanje tematike promišljanja na višu razinu na kojoj će se junak odvojiti od konkretnih doživljaja i puke pojavnosti.

Na kraju ove faze promišljanja konkretnoga, svoga slučaja, završuje sin spoznajom o razlici između »tko sam bio« i »tko sam sada«:

Ja u taštu stratih bludu
 čas i pamet i imanje,
 i ne osta mi drugo u trudu
 negli žalos i kajanje,
 kad promislim cića jada
 tko sam bio, tko sam sada!

(I, 439–444)

U prvoj se fazi spoznavanje, dakle, svodi na konstataciju, prepoznavanje, komparaciju i neposredno objašnjavanje pojedinačnih momenata onoga što je junak doživio. Pritom spoznaju vode i usmjeruju uvidi u narav gubitka.

2.2. U drugome se plaću pojedine teme promišljanja i sam proces spoznavanja osamostaljuju, pa je njihovo izmjenjivanje uvjetovano u prvome redu načelima sustavnoga, logičkoga mišljenja, principima asocijacije po načelu sličnosti ili kontrasta, a njihovo je promišljanje utemeljeno na dokazivanju i zaključivanju. Stoga se spoznavanje pojavljuje, u onoj mjeri u kojoj je to u kontekstu neke poeme uopće moguće, u svojoj čistoći. Pojedine se teme spoznavanja pojavljuju kao načelna i opća pitanja o temeljnim pojmovima sama čovjekova »bitja«.

Na ovoj se općenitoj razini također uspostavlja i hijerarhija tema, pa proces spoznavanja napreduje od promišljanja pojmova koji su po svojoj naravi bliži pojavnomu i doživljajnomu i utoliko konkretniji, k pojmovima koji su od toga udaljeniji i stoga apstraktniji. Svi zajedno čine cjelinu u kojoj viši pojmovi što ih spoznavanje može dokučiti osmišljaju i utemeljuju niže u hijerarhijskoj strukturi. Procesom spoznavanja, junak se uspinje prema vrhu te ljestvice, a pojedine spoznaje do kojih dolazi omogućuju mu kvalitetniju samospoznaju i bolji uvid u svoje »bitje«. U ovoj se fazi spoznavanje dakle oslobađa granica koje mu je u prvoj fazi nametnula junakova usmjerenost na konkretne pojedinačne doživljaje i puku pojavnost, pa ono s aspekta općenitosti omogućuje junaku tumačenje pojedinih konkretnih događaja i pojava na višoj razini i relevantnije prepoznavanje pravoga značaja gubitka i željenoga dobra kojemu se

ima okrenuti. Proces spoznavanja teče u kontinuitetu, a prijelaz s jedne teme na drugu nastupa u logičkome slijedu, kada se neki aspekt do kraja domisli.

Na početku druge faze spoznavanja, junak osvještava svoje poimanje **pravde** utemeljeno na tezi o opravdanosti primjerene kazne za počinjena djela:

Zasve er bi pravda bila
tko god žive kao zvjerenje
da i mrtav na sto dila
od zvjerenja razdrpljen je, –
ako i zvijeri ne bi strane
s piće utekli svim pogane.

(II, 25–30)

Zatim prelazi na promišljanje **ljepote** drage očima (II, 31–90) jer je, čini mu se, situacija duševne »smućenosti« kazna (*plata*) i rezultat povodenja za njom. Sin spoznaje čemu ona teži (II, 32), kako djeluje (II, 37–39) i kakva je (II, 40–42):

Ah, ljepoto draga očima
ka za zlatom smagneš toli,
evo plate ka se prima
slideć ures tvoj oholi,
da i zvijeri bježe prike
ljudcko srce s tve prilike.

Ti si oblak ki zastupa
vidjenje nam od nebesi;
gine tko tvim putom stupa,
zapletena toli jesi;
nevjernos je tva istina,
družba izpraznos i taština.

(II, 31–42)

Te spoznaje potkrijepljuje i dokazuje junak primjerima učinka djelovanja takve ljepote: gubitak čistoće djevojačka, svađa prijatelja, preljubništvo, bludnost ljubavnika, zloća mladića, kršenje svetih zavjeta (II, 43–66), ali i ratovi, nepravda »najvrjednijih«, ⁸⁰ propast glasovitih

⁸⁰ Ova riječ u prvome izdanju iz 1622., izvornom ortografijom, otisnuta je kao: nai vriednijh.

gradova (II, 67–76), riječju: »ti si uzrok vječnijih šteta« (II, 77). Sljedeći je korak u procesu spoznaje odgovaranje na upit »a u sebi što si opeta?« (II, 78): prividna nada, zlo u prividu dobra, samo neplodna, varljiva, prolazna i prazna slika i stoga u sebi, zaključuje junak, zapravo ništa:

Jedno ufanje ko sved bježi,
zlo u slici prazna dobra,
plam *ki* sprža a ne vriježi,
noć ku za dan slijepac obra,
vjetric hude *ki* razgara,
obećanje koje vara,

jedan stabar *ki* neplodan
samo u sjen se šira i stere,
slados gorka, ijed ugodan,
glas bez riječi, riječ bez vjere,
hip u viku svijeh godišta,
vjetar, magla, sjen, dim, ništa!

(II, 79–90)

Ovu će spoznaju sin potom primijeniti na svoj slučaj shvaćajući da se u težnji k ovakvoj i ovoj ljepoti bio posvetio pukoj praznini, pa prepoznaje vlastitu zabludu i **krivnju**, »krivinu« (II, 91–102). Budući da mu je taj uvid omogućilo **spoznavanje**, osvješćuje sin sada pravu razliku između svoje misaone situacije smućenosti u kojoj se spoznavanja odrekao tražeći uporište tamo gdje ga ne može biti, u praznini pojavnoga, i misaone situacije polaganja nade, pouzdavanja u »pričestiti« proces spoznaje koji omogućuje uvid u »pravo dobro« i otvara put do njega i do »pokoja«:

Ah spoznanje pričestito,
unutarra s tebe zraka
razvedrena vidi očito
pravo dobro bez oblaka,
gdi je spasenje, gdje su moji
slaci i drazi svim pokoji.

(II, 103–108)

Stoga dolazi do obrata: putem spoznavanja junak iz nesvijesti prelazi u osviještenost, iz sljepila i mraka u u-vid i svjetlost. Zato »vidi i pozna« svoju raniju sputanost

manifestacijama površne i prividne ljepote bludnice, ali i to da je njegova zanesenost bila rezultat neprepoznavanja prave naravi te ljepote (II, 109–132).

Na sličan je način, iz istoga razloga, po svojoj volji ostavio »mjesto rodno« otputivši se u potragu za ugodama, pa je stekao samo jad i osamljenost, jer kao »drijevo odsječeno« više nikamo ne pripada (II, 133–138). Stoga je njegov život primjer »probijanja« kroz »strane i luge« čiji se cilj potpuno rasplinio u posvemašnjoj izdvojenosti i praznini.

Polazeći od svoga nesnalaženja, od primjera svoga života (I, 139) promišlja sin iduću temu, **svijet**. Kao i pri spoznavanju izvanjske ljepote, najprije utvrđuje kakav je on i »što daje«: izdaje, ubija, mami i uništava onoga tko se u nj pouzda (II, 140–162), npr.:

Celovom te slacijem truje,
grleći te smrtno ubija;
u hvalah te istijeh psuje,
a u krepčinah svijeh privija;
razlik obraz stavja na se,
kao zvijer ka se vjetrom pase.
(II, 145–150)

U zaključku, uz pomoć »hitre« pameti dolazi sin do spoznaje o ništavnosti svega svjetovnoga, pa tako i svijeta samoga:

Ah, sad imam pamet hitru:
sve je što svijet gleda i dvori
na ogrću vosak, dim na vitru,
snijeg na suncu, san o zori,
trenutje oka, strila iz luka
kijem potegne snažna ruka.
(II, 163–168)

Svijet je uz to prijetvoran i nestalan poput mora (II, 157–162, v. str. 93), a i ljudski se život u njemu, sljedeća tema spoznavanja, moru može prispodobiti po »smućenosti« i tami:

Ah, nije život ljudski drugo
neg smućeno jedno more,
neg plav jedna, ku udugo
biju vali kako gore;

i sred ovijeh netom tmina
 čo'ek se rodi, mrijet počina.

(II, 169–174)

Takav je život, bez pravoga smisla, također prividan, pa življenje u sebi krije svoju negaciju – proces umiranja.

Tako se uvodi sljedeća tema promišljanja, **smrt**. Ona je posvuda prisutna, neizbježna, svedostižna i neizbirljiva (II, 175–198). Tu spoznaju dokazuje i potkrjepljuje junak primjerima: dostigla je, svladala i u prah pretvorila »zgrade ohole«, »slavne gospode i kraljice«, »mlace prigizdave«, snažne junake, razumne i moćne ljude (II, 199–228), npr.:

Gdi [su] oni ki se od svih ljudi
 dobitnici ogłasiše?
 Gdi li uzmožni kih požudi
 krug malahan vas svit biše,
 i ostali nebrojeni?
 Svi su u laktu zemlje zbjeni.

(II, 223–228)

Tema se smrti proširuje temom **vremena**, jer ono u svome nezaustavljivome protoku uvjetuje smrt ne samo ljudi, nego i ljudskih tvorevina bez obzira na njihovu moć i veličinu (II, 229–236). I svijet i ljudski život, zaključuje sin, vremeniti su i smrtni. Po vremenu je sve prolazno, a ljudski je život tek jedan trenutak, »hip« (II, 237–246). Trenutak je način pojavljivanja vremena jer ono već u svome dolasku zapravo prolazi, a vrijeme je nestalno i neuhvatljivo, dakle ništavno, pa ne nudi uporišta:

Što je bilo prošlo je veće,
 što ima biti još nije toga,
 a što je sada za čas neće
 od prošastja ostat svoga;
 na hipu se vrijeme vrti,
 jedan hip je sve do smrti.

Ah, da u što možeš rijeti
 da se uzdaš veće odi?
 Jeda u vrijeme? Brijeme leti
 i u dohodu svom prolazi;

(II, 247–256)

Razmatranje tematskoga kruga život – smrt – vrijeme rezimira se generalizacijom: »Tko se rodi svak umrije« (II, 259) i zaokružuje poukom da valja stalno imati na umu vlastitu smrt – motivom *memento mori* (II, 259–270). Time se završuje spoznavanje zemaljskih stvari koje je moguće dokučiti na temelju opažanja pojavnosti.

Tematika se spoznavanja podiže na višu razinu u junakovoj potrazi za čvrstim uporištem izvan sebe sama. Naime, u osloncu na vlastitu pamet došao je do spoznaje o ništavnosti i nepouzdanosti svih stvari »od svita«: ljepote, svijeta, ljudskoga života, vremena. Njihov je zajednički nazivnik smrt. U odgovoru na implicitno pitanje što smrt kao krajnja instancija svega zemaljskoga jest u sebi, zaključuje junak da je i ona tek privid. Prava je smrt **smrt »od duše«** jer je jedino takva smrt »vjekovita« utoliko što onemogućuje vječni život u raju:

Nu smrt ovo nije što čini
da sve umrle narav stiže;
smrt je ono što istini
vječni od raja život diže.
Kratak uzdah smrt je od svita –
smrt je od duše vjekovita!

(II, 271–276)

Vječni se život poistovjećuje s istinom, a istina se razumije kao najviša spoznaja do koje se čovjek razumom može dovinuti, (spoznaja Boga koja podrazumijeva spoznaju o ljudskome posjedovanju duše sposobne za vječni život). Na ovoj je razini spoznavanja mjesto pojma vremena i vremenitosti zauzeo dakle pojam **vječnosti** jer se junak od promišljanja ispraznoga i lažnoga okreće k spoznaji istine.⁸¹ U daljoj razradi toga uvida, poimanje **pravednosti** kao zaslužene kazne ili nagrade proteže se također na vječnost, pa junak razumije smrt duše kao vječnu muku u paklu bez nade, uporišta, od-

⁸¹ Usp.: »sve što je vremenito i u vremenu uopće i ne postoji. Postoji samo vječnost, koja spašava od posvemašnje prolaznosti i svekolikog umiranja.« Dunja Fališevac: »Ivan Gundulić«, na nav. mj., str. 269.

nosno kao kaznu za zla djela, a vječno uživanje (sreća, ljepota, mir, dobrota, znanje, slava) i život duše u raju, u ljubavi prema Bogu i u njegovoj blizini, kao nagradu za dobra djela (II, 277–312).

Na taj način dostiže sin spoznaju o postojanju Boga i u njemu pronalazi uporište i uzdanicu. Istodobno u toj spoznaji prepoznaje i cilj svoga promišljanja, pa je ona ujedno i zaključak procesa spoznavanja. Iz nje slijedi pouka da prije svega treba misliti na to »kako život straja« e da bi se zaslužila nagrada (raj) i izbjegla kazna (pakao):

Ah, mâ dušo, trepti i čezni
misleć kako život straja;
muka je vječna, rie boljezni
bez svrhe su i bez kraja;
a u paklu nije ufanja
neg skončanje bez skončanja.

(II, 313–318)

Misli o raju i paklu na ovoj razini zbivanja razumijemo kao uvide u to koji su mogući načini postojanja *duše*. U skladu s prethodnim slijedom promišljanja pojedinih tema, junak utvrđuje kakva je ljudska duša (lijepa, besmrtna, čista, svijetla) i na kraju što je ona, pa zaključuje da je »Božja pomrća [...] najdraža / i slatka [...] kćerca mila«, »djelo Božjih ruka« (II, 327–328 i 336).

Primjenjujući sada rezultate spoznaje na svoj slučaj, sin napokon uviđa cleovitost gubitka: izgubio je dobrotu duše, njeno »plemstvo i svitlost« (II, 331–333). Zato poima da je dobrota ono željeno dobro komu ima težiti.

U drugoj se fazi spoznavanja (II. plač) gotovo svaka pojedina tema, svaki pojam promišlja istim slijedom u tri odgovarajuća koraka. **Prvo** se utvrđuje učinak i način njihova pojavljivanja (djelovanje ljepote, prosvjetljenje koje donosi spoznaja, izdajstvo svijeta, besciljno lutanje ljudskoga života, vrijeme i smrt »od svita« koji sve potiru, vječna muka u smrti i uživanje u vječnome životu duše kao modusi njezina postojanja). U **drugome** se koraku spoznaju osobine pojedinih predmeta promišljanja, tj. kakvi su (ljepota, svijet, vrijeme, ljudski život i smrt prividni su i nestalni, spoznavanje »pričestito«, smrt i

život duše istinski i vječni, a sama duša čista i lijepa) da bi se u **trećem** koraku došlo do uvida u to što su oni »u sebi« (ljepota, svijet, vrijeme, ljudski život i smrt ništa, spoznavanje je unutrašnja zraka svjetlosti, smrt je »od duše« beskrajno umiranje, vječni život blaženstvo, a sama duša Božja kći).

Jedine su teme spoznavanja koje se ne raščlanjuju na ovaj način nego samo identificiraju, tema Boga i s njom povezana tema pravednosti (nagrade i kazne). Za razradu je teme Boga potreban drugačiji način mišljenja koji će se pojaviti tek u trećoj fazi spoznavanja (u III. pluću).⁸² Ipak, kao vrhovna spoznaja u hijerarhijskome rasporedu tema koje junak promišlja, spoznaja Boga ima značaj zaključka cijele druge faze spoznavanja. Predmete promišljanja možemo, naime, podijeliti na dva tematska kruga. Prvi krug obuhvaća kategorije koje se u izvanjskome svijetu neposredno manifestiraju (ljepota, svijet, ljudski život, vrijeme i smrt »od svita«), a drugi one koje su dokučive tek unutar čistoga procesa spoznaje (smrt i život duše, ljudska duša, pa i samo spoznavanje). Zato je prvi tematski krug najava i identifikacija problema u odnosu na drugi, a drugi tematski krug predstavlja misaonu razradu prvoga kruga. I prvi i drugi zajedno omogućuju i utemeljuju zaključak o svrhovitosti u spoznaji Boga, kategorije koja nadilazi oba tematska kruga.⁸³

⁸² Osim toga, treća faza spoznavanja vrlo je bliska razini onostranoga zbivanja. Usp.: »[...] samo Bog posjeduje pravo znanje, istinu, dobrotu i milosrde; čovjek razumom ne može spoznati Boga i božansku veličinu – isto tako misli i Gundulić u pjesmi »Od veličanstva božjijeh« – već samo intuitivno, pomoću 'nebeske zgara zrake'.« Duja Fališevac: *Ivan Bunić Vučić*. Zagreb, 1987., str. 56.

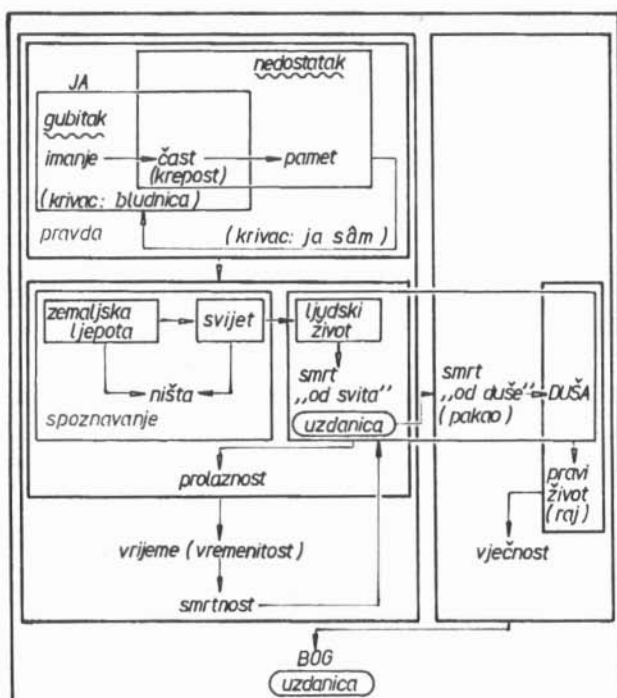
⁸³ Adekvatan se tročlani raspored promišljanja može uočiti i na manjim tekstualnim cjelinama *Suza*, kao što su to sestine. Usp.: »[...] posljednji stihovi [...] zaključuju sestine i od njih čine male šestostišne strukture u kojima prva dva stiha označuju najavu teme, druga dva njezino raščlanjenje, a posljednja dva udarnu sintezu.« Franjo Svec: »Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća«. U: *Povijest hrvatske književnosti*. Knj. 3, Zagreb, 1974., str. 202.

Spoznavanje kao tema također je istaknuto među ostalima jer je s jedne strane predmet sebe sama, pa se zbiva neka vrsta samospoznaje same spoznaje, a s druge strane, spoznavanje je temelj koji omogućuje pojavu svih ostalih tema, njihovo stjecište, medij koji ih u sebi okuplja i organizira u cjeloviti sustav smještajući svaku od njih u odgovarajuću poziciju na hijerarhijskoj ljestvici.⁸⁴

Svaki pojedini zaključak razmatranja tema u tri koraka ima daljnju konzekvenciju utoliko što se na temelju svakoga uvida procjenjuje valjanost pojedine kategorije kao mogućega uporišta, uzdanice, temelja junakova nadanja. Zato se utvrđuje varljivost, ništavnost i posvećena nepouzdanost kategorija prvoga tematskoga kruga. Prvu čvrstu točku, prvo uporište nalazi junak u sebi samome, odnosno u svome spoznavanju. Drugi tematski krug nudi uporište izvan junaka, ali tek kao cjelina, po svome zaključku, zato što se pokazuje da su i ljudska duša i njezin život ili smrt to što jesu tek po Bogu i u njegovoj su vlasti.

Sljedeća je konzekvencija druge faze spoznavanja već spomenuti uvid u cjelovitost junakova gubitka kao gubitka dobre duše koji je ujedno i definiranje cilja unutrašnjega zbivanja. Za razliku od prve faze, sada samo spoznavanje uvjetuje uvid u pravu narav gubitka, a ne obrnuto. Konačno, proces je spoznaje u ovoj fazi jasno i pregledno izložio ključne probleme, pripremio junaku odgovore na većinu postavljenih pitanja i omogućio njihovo sažimanje u jedinstveni odgovor na centralno pitanje samospoznaje – »tko sam«. Naime, junak je putem dosadašnjega tijeka spoznavanja, koji je u glavnim crtama prikazan i na slici 6, došao do uvida u to kako je živio i kakav je, pa je u samospoznaji prošao ona

⁸⁴ Stoga na ovoj razini zbivanja ljudska pamet može biti shvaćena kao ključni pojam tematske organizacije. Usp.: »[...] vanjski okvir [...] se izgrađuje korak po korak, dok se kao njegov temeljni element ne istakne *pamet*, ljudska razumnost ili sposobnost da se nešto shvati.« H. Rothe, na nav. mj., str. 72.



Sl. 6. Hijerarhijski raspored tema sinovljeva spoznavanja i slijed pojavljivanja predmeta promišljanja, pri čemu svaka nova tema u sebi obuhvaća prethodnu.

ista dva koraka koji su se pojavili u spoznavanju općih pojmova. Treći korak, odgovor na pitanje tko je »u sebi«, kao i dalji stupanj promišljanja u drugoj fazi tek naznačene spoznaje Boga doći će na red u trećoj fazi spoznavanja.

2.3. U trećem plaću junak najprije rezimira rezultate druge faze spoznavanja, posebno ističući misli o prolaznosti ljepote i smućenosti svijeta, kao i uvid u potrebu pouzdavanja u svjetlost (što se može razumjeti kao metafora za spoznaju) i u Boga, a valjanost svojih spoznaja

verificira navođenjem primjera iz prirode (III, 134–156). Još jednom ponavlja stav o zasluženju kazni smatrajući da zaslužuje vječnu noć:

Noći slijepa, gluha noći,
gluhu i slijepu slična meni,
ah, da mi je ufat moći
da smrknute tvoje sjeni
neće izagnat zora bijela
meni plačna, svijem vesela!

A to, er se, jaoh, bolesti
grijeha moga ne podoba
da mi svijetli dan izljesti
bude u nijedno viku doba;
i to li mi ikad svane,
da dan, kao noć, crn mi ostane.

(III, 157–168)

Ipak, i u toj noći zatječe svjetlost, svjetlost zvijezda, pa je to najava pravilnoga razumijevanja pravednosti. Promatranje njihove jasne ljepote (III, 169–180) navodi ga na to da prepozna dublji smisao zemaljske ljepote i formulira i osvijesti daljnji zadatak procesa spoznavanja koji se ima posvetiti promišljanju Boga:

Tako i lípos, zvizda umrla
svijetla lica, zlatna prama,
bivši u oči moje uprla
zrak bjeguća svoga plama,
vejaše mi: Tvoja žela
misli u stvoru stvoriteja;

(III, 181–186)

Na taj način spoznavanje postaje kontemplacija Boga, utemeljena u kršćanskoj dogmi i vjeri. Zato je treća faza spoznavanja mjesto susreta razine unutrašnjega i onostranoga zbivanja, pa junak već ovdje donekle nadilazi ovu razinu zbivanja koja njegovu spoznaju vodi do uvida u Božje attribute. To je najprije već najavljeni uvid u Božju nenadmašnu ljepotu koja je uzor i izvorište svake ljepote, ponajprije ljepote ljudske duše, a putem nje i ljepote smrtnih i pojavnih stvari:

reci srcu: lijepo ako je
ovo umrlo vidjet tebi,

ljepša duša koliko je
neumrla ka je u sebi;
a još *vele* ljepši gori
Višnji, koji dušu stvori.

I ako ljepos ka se pazi
lijepe duše prilika je,
duša, na koj slika izlazi
Božja, kakva scijeniš da je?
kakav li opet Bog, odvika
ki je bez slike sebi slika?

Lipa je ljepos, koja očima
sliku od lijepe duše kaže;
ljepša duša, koja ima
sliku Božju, dare draže;
a najljepši Bog je paka,
u kom, po kom, s kím su svaka. –

(III, 187–204)

Slijedi uvid da je Bog isto što i »dobro pravo i mnogo, / put i život moj jedini« (III, 207–208).⁸⁵ Taj je život istinski, pa je stoga vječan i jači od smrti. U svjetlu ovoga uvida, preokreće se dakle ranije spoznati odnos života i smrti na razini pojavnosti. Život nije smrt, nego je i sama smrt samo dio istinskoga i vječnoga života:

⁸⁵ Netom navedeni fragment o ljepoti koji H. Rothe naziva »himnom« ljepoti (usp. na nav. mj., str. 71), kao i identifikacija Boga i samoga dobra, upućuju na povezanost pjesnika sa suvremenom filozofijom. Naime, »kao predmet rasprava tadašnjih domaćih akademija javljaju se pojmovi ljepote, dobrote, ljubavi, božanstva, vrhovne ideje, čovjeka i prirode [...]. Ideje koje tada vladaju teorijom pjesništva i retorikom u dubrovačkoj latinskoj školi, pitanja, na primjer, vjere i filozofije [...] sintetiziraju ideje neoplatonizma s kršćanskom naukom [...]«. Ljerka Šifler-Premec: »Osobitosti Gundulićeve *Dubravke* u okviru utopijskog mišljenja renesanse.« U: *Iz hrvatske filozofske baštine*. Zagreb, 1980., str. 188. Stupnjevanje i poimanje ljepote koje zatječemo u *Suzama* po mnogo čemu odgovara primjerice Gučetićevome razumijevanju ljepote. Usp. Ljerka Šifler-Premec: *Nikola Gučetić*. Zagreb, 1977., str. 15–28. Razinu unutrašnjega zbivanja *Suza*, čini se, moguće je u cjelini dovesti u vezu sa suvremenim tipom misaonosti koji Potthof naziva »baroknim platonizmom.« Usp. Wilfried Potthof: »Barokni platonizam u dubrovačkoj književnosti.« *Croatica*, VII (1976), 7–8, str. 57–73. Odlomci o ljepoti i Bogu kao dobru jasan su primjer te veze.

život u ki tko vjeruje,
još da umre, žive uviče,
pače u smrti život čuje
slave izvrsne i velike,
gdi on dobar daje dobro
dobrijem kih je za se obrô.

(III, 211–216)

Bog, dakle, kao prava ljepota daje smisao svakoj pojavi ljepote,⁸⁶ a kao pravi život i dobro daje smisao i samoj smrti.

U svjetlu spoznaja koje dostiže putem kontemplacije Boga, junak može završiti i zaključiti samospoznaju, jer sada vidi »u sebi sebe«:

Nu ako inim u tamnosti
noć me i puste kriju gore,
gora i noć s kom kriposti
mene meni skriti more?
Sve zaman je: treptim, blidim,
ako u sebi sebe vidim.

(III, 235–240)

pa na eksplicitno postavljeno pitanje »Tko sam« odgovara »čovjek?«. Uvida međutim da je, zbog toga što se od Boga kao svoga jedinoga puta bio potpuno odvratio, zapravo »ništa u sebi«:

Tko sam? čovjek? Ah jaoh, kako?
Nijesam, nijesam neg crv jedan
kroz življenje moje opako
splesan i odsvud za rug gledan;
i mâ tašta slava i hvala
u prikoru sva je ostala.

(III, 241–246)

⁸⁶ Usp.: »U Gučetićeve su djelu koncentrirane sve ideje neoplatonika o oduhovljenosti svijeta, Bogu kao vrhovnome jednom koje prožima i oblikuje materiju ('središte ljepote'), pa se ova opet vraća k tome jednome, o svjetskoj duši koja uređuje sav kozmos i koja je izvor spoznaje, od koje sve stvari uzimaju dio ove jedne sveopće ljepote postajući odsjajem apsolutnog duha.

Gučetić traga za definicijom ljepote, za bivstvom lijepog, kao za, kao što će reći Gundulić, 'najizvornijim božjim djelom', 'zrakom višnje svjetlosti'. Lj. Šifler-Premec, *Nikola Gučetić*, nav. dj., str. 19.

Tako je i samospoznaja završila jednako kao i spoznavanje drugih stvari, u onome »ništa«, u spoznaji o ispražnjenosti od smisla i značaja. Stoga je jedini način čovjekova uzdizanja iz ništavila osmišljavanje i popunjavanje te praznine istinitim i pravim sadržajima, a upravo je to cilj junakove kontemplacije koji će ga dovesti ne samo do povrata izgubljenih (unutrašnjih) dobara, nego i do osmišljavanja svih drugih stvari koje su mu se pokazale ništavnima, kao što je to već bio slučaj s izvanjskom, pojavnom ljepotom u odlomku III, 187–204.

Stoga je sljedeća tema kontemplacije uvid da je Bog po svojoj dobroti milostiv (npr. III, 252), uvid koji će najprije utjecati na sinovljevo poimanje pravednosti jer će mu se pokazati da je jedina istinska pravda u oprostaju. On se naime najprije čudi tomu što ga nije sustigla kazna:

I još živem? još me zdrži
zemlja? još mi sunce i siva?
Treskovima nebo prži
dubja ka mu nijesu kriva,
a u krivinah tko se ustara
ne poraža i ne izgara.

(III, 253–259)

a potom mu se pokazuje da ga je Bog po svojoj milosti ne samo stvorio čovjekom, nego i višestruko obasuo darovima najrazličitije naravi (III, 263–312). Zato se kao Božji sin može nadati Božjoj milosti i pouzdati se u spoznaju da je Njegova milost veća od svakoga grijeha (III, 385–386), spoznaju koja je utemeljena u uvidu u Božju dobrotu (III, 387). Bog se stoga, u skladu s poimanjem pravde kao oprosta (III, 387–388), sâm daje kao »milosrdje i dobrotu, / ku nahodi tko god ište« (III, 393–394). Osim toga, kao stvoritelj svega, pa tako i svega zemaljskoga, daje smisao zemaljskoj ljepoti, vremenu, svijetu, ljudskomu životu, ali i samomu čovjeku, i na taj način potire njihovu ništavnost. Zato junak spoznajom da je i sâm tek dio ili slika sveprisutnoga Božjeg bića, ponovno stječe vlastiti identitet i autentičnost.

U svjetlu spoznaje Božjih atributa, prepozna je sin ljepotu, dobrotu i pravednost, pa i milost i svoga zemaljskoga oca, njegov razum, mudrost i znanje (III, 455–472, usp. odlomak citiran na str. 28–29). Zato stječe nadu da će dobiti očinski oproštaj:

Neg mi ufanje krepko ostaje
da ti praštaš tko se kaje.

(III, 491–492)

Osim toga, pouzdaje se i u svoju misao koja se dovinula do prave istine pa više »nije skrovena« (III, 531–532).

U trećoj fazi spoznavanja junak dakle kontemplacijom kao svojevrsnim »kruženjem« oko Boga dolazi do uvida u njegove attribute (ljepota, dobro, život, milost, pravda, vječnost itd.) i u njegovu sveprisutnost i sve-moć. Potpuno se u njih pouzdaje i tako postaje ponovno dostojan svoje vlastite naravi i svoga »bitja«. Time stječe željeno dobro. Jednako kao što prava ljepota, pravo dobro, pravi život i prava milost daju smisao svim aspektima zemaljske instancije, tako i junakovo stjecanje istovjetnosti sa samim sobom kao željenoga dobra osigurava ponovno stjecanje svih ostalih izgubljenih dobara, pa i zemaljskih blaga.

Slijed je junakova spoznavanja svojevrsan dijalog junaka samoga sa sobom. Kao proces samospoznaje omogućuje mu najprije prepoznavanje onoga što je učinio i što je izgubio, prepoznavanje svoga značaja i konačno spoznaju o tome tko on jest. Prva je faza spoznavanja, kao promišljanje konkretne situacije, zapravo pripremna faza koja organizira i pročišćuje junakova iskustva, odvaja ono što je važno i definira polazište druge faze, discipliniranoga promišljanja općih tema i rješavanja pojedinih načelnih problema. Druga je faza pak pripremna u odnosu na treću, fazu kontemplacije u kojoj junak stječe konačnu spoznaju o svrsi i smislu svakoga aspekta tema prethodnoga promišljanja. Valjanost zaključka potvrđuje se s jedne strane primjerima, a s druge činjenicom da je konačna spoznaja ujedno sredena i jasna junakova misao. Njome se završuje preobrazba junakova značaja

i tako omogućuje potpuni preokret u odnosu na njegovu početnu situaciju.

3. Junakova volja (htijenje) manifestira se u njegovim odlukama. O njima je do sada, zbog njihove uloge u razvoju fabule na svim razinama zbivanja, bilo često riječi, pa ovdje na njih valja tek podsjetiti i vidjeti što ih uzrokuje i koji im je cilj, kako se mogu raščlaniti, kao i to po čemu su međusobno slične ili različite.

Prva odluka da »spovijeda varke istine« (I, 135) kojima ga je bludnica obmanula nastaje u sinovljevoj namjeri da joj se osveti i da je kazni. Svoju volju odmah provodi u djelo.

Druga odluka, »sveta odluka« junakove duše da »ukaže« da je »djelo Božjih ruka« (II, 335–336) ima podrijetlo u junakovu oskudijevanju »svakim dobrom« (II, 21), a cilj joj je ponovno stjecanje »plemstva i svitlosti« duše (II, 332). Raščlanjuje se na junakovu odluku da se »boli i plače« (III, 65–66) i na odluku da »misli u stvoru stvoriteja« (III, 185–186). Junak svoju volju s obzirom na oba aspekta također neposredno provodi u djelo.

Treću odluku potiče junakovo »ufanje« i uviđanje pravoga puta (III, 395–396), spoznaja da je »na stvari [...] svjetle stvoren« (III, 405). Najprije se javlja kao njegova odluka da se sa svojom dušom uputi Bogu (III, 390), a konkretizira se u odluci povratka (zemaljskome) ocu, koja se, kao i prve dvije ima odmah provesti: »sad, sad poču k ćaćku momu« (III, 422) i to bez obzira na ishod i moguće posljedice: »zasveda me ti odili / i ja otidoh s tašta svjeta« (III, 441–442). Zato je svrha postignuta već u samome donošenju odluke, pa sin detaljno planira povratak raščlanjajući ovu treću odluku na čvrstu volju da se pred ocem pokloni i pokori mu se (III, 425), da prizna svoje pogreške (III, 433–434, 511–512), da ga z zove imenom oca (III, 474), da bude »najmanji« od svih njegovih slugu (III, 479–480), da se pred njim pokaje (III, 494) i da ga zamoli za oprostaj (III, 426, 505–510).

Treća je sinovljeva odluka za razliku od prvih dviju ponajprije utemeljena u njegovoj slobodnoj volji. Naime, ovu odluku donosi sin zato što je ona ispravna, pa ga

određena mjera neizvjesnosti ishoda ne može od nje odvratiti. Donošenjem te odluke potvrđuje junak svoju ponovno stečenu istovjetnost sa samim sobom iz koje crpi pouzdanje i čvrstinu. Stoga sama njegova volja da se vrati ocu ima jednaku težinu kao čin povratka.

Prva je odluka naprotiv vođena površnim uvidima i usmjerena na zadovoljavanje junakova pogrješnoga shvaćanja pravednosti (potreba da se osveti). Ona je na neki način sputana njegovom »smučenošću«. Zasnovana je na potpuno pogrješnome uvjerenju da je sâm junak pozvan dijeliti pravdu i kažnjavati prekršitelje, u njegovoj ne-osvijestjenosti. Druga je odluka također sputana utoliko što je junak donosi potaknut željom da izbjegne vječnu »smrt od duše« i muke u paklu kao i namjerom da ipak osigura vječni život. Ona nije, kao prva, sama po sebi pogrješna. U kontekstu je unutrašnjega zbivanja to dobra odluka, ali ipak ograničena određenom mjerom junakove proračunatosti. Prva i druga odluka srodne su dakle po zajedničkome pojmu kazne. Tako je u prvome slučaju junak voljan dodijeliti kaznu, a u potonjem kaznu izbjeći. Za razliku od toga, trećom se odlukom junak svjesno prepušta vrhovnoj pravdi i spreman je kaznu primiti. Ipak, ni prve se dvije odluke ne iscrpljuju u tome da budu primjer junakovih zabluda, nego aktivno sudjeluju u slijedu unutrašnjega zbivanja i na njega pozitivno utječu.

4. Junakova čuvstva mogu se načelno podijeliti na emocije usmjerene na sebe sama i svoju situaciju (tuga, sram, samosažaljenje, osvetoljublje, zloradost, krivnja, kajanje) i na emocije usmjerene na druge (prezir, gnjev, osvetoljublje, mržnja prema bludnici, zavist, zloba prema poznanicima, poštivanje i ljubav prema ocu). One se također razlikuju po intenzitetu i postojanosti, pa se neke od njih mogu opisati kao raspoloženja (tuga, samosažaljenje), neke kao afekti (gnjev, osvetoljubivost), a neke kao strasti (mržnja, ljubav, pa čak i kajanje).

Čuvstva dominantna u prvome dijelu *Suza* suprotstavljena su značenjski ili po intenzitetu onima koja se pojavljuju u trećem dijelu. Tako tuga zbog izgubljenih

dobara i oskudice prerasta u znatno intenzivnije kajanje zbog vlastitih pogriješaka, osvetoljubivost nestaje u osjećanju krivnje, a mržnju potpuno zamjenjuje ljubav. Ove se dvije posljednje emocije ne razlikuju samo po svome predznaku, nego i po uzroku. Naime, sin mrzi bludnicu prije svega zato što mu je kako misli, naudila i što mu je oduzela dobra koja je posjedovao. Utoliko je njegova mržnja pristrana. Ljubav prema ocu potpuno je nepristrana i slobodna, jer nastaje zbog očevih kvaliteta i značaja, a ne zato što će on sinu biti od koristi. Zato je sinovljeva ljubav neusporedivo čišća, dublja i stabilnija nego mržnja.

Općenito se može reći da su junakova čuvstva isprva sebična i skućena i da u velikoj mjeri vladaju junakom, utječu na njegove odluke i potamnjuju spoznaju, a da su na kraju nesebična, neograničena interesima i slobodna, pa im se junak svjesno prepušta, pravilno ih usmjeruje, prosvjetljuje ih spoznajom i podređuje volji.

Odnosi duševnih aktivnosti

Pojedine se duševne aktivnosti uzajamno

odnose s jedne strane horizontalno, unutar pojedinih »fabularnih« linija, a s druge strane vertikalno, na mjestima gdje se dvije »fabularne« linije dodiruju i isprepliću. Pritom u prvome plaču dominiraju sjećanje i tuga, u drugome spoznavanje, a u trećemu kajanje i volja (htijenje).

Sve duševne aktivnosti u I. plaču gravitiraju sjećanju.⁸⁷ Ono se oslanja na prethodni razvoj unutrašnjega zbivanja, prije svega na odluku da se ono započne, a kroz nju i na uvid u svoju situaciju gubitka i misaone smućenosti, kao i na čuvstva poput tuge ili osvetoljubivosti.

U drugome se plaču sjećanje povlači u drugi plan, a osamostaljuje se proces spoznavanja koji koristi pre-

⁸⁷ Junak u prvome plaču jest doduše neko vrijeme u vlasti čuvstava, ali su ona takva da ga potiču na sjećanje.

dodžbe sjećanja da bi njima potkrijepio valjanost pojedinih uvida ili da bi od njih, kao primjera, krenuo dalje u promišljanje. Druga junakova odluka potpuno je utemeljena u dostignutim spoznajama i s njima je u skladu.

U trećemu plaču, uvidi do kojih je junak došao pret hodnim logičkim razmišljanjem temelj su za kontemplaciju Boga, ali su također u skladu s junakovim skrušenjem i kajanjem. U rezultatu oni k tome uvjetuju nastanak nade i junakovu slobodnu odluku o povratku. Volja ovdje dominira utoliko što su sve druge duševne aktivnosti na nju usmjerene, pa je njihov smisao i njihova funkcija u tome da do odluke dovedu.

Promotri li se unutrašnje zbivanje u cjelini, vidi se da je spoznavanje ne samo sinovljeva najkonzistentnija, nego i najprisutnija i utoliko dominantna duševna aktivnost. Ono je »glavni junak« unutrašnjega zbivanja jer se u njemu susreću ostale duševne aktivnosti. S jedne se strane spoznavanje svjesno oslanja na sjećanje, a s druge strane utemeljuje konačnu junakovu odluku i do nje vodi. Osim toga, izdvaja se po tome što se samo-osvješćuje. Ono također postupno dovodi pod kontrolu i smiruje junakovu emotivnost, da bi je na kraju ispravno usmjerilo u skladu sa spoznajama i sa spoznatom istinom. Zato tijek unutrašnjega zbivanja i napreduje od smučene do jasne junakove misli.

Spoznavanje, dakle s jedne strane uokviruje tijek unutrašnjega zbivanja izvana, a s druge ga strane iznutra u sebi sažima tako što pridaje smisao ostalim duševnim aktivnostima i sve ih osvješćuje, uključujući i sebe.⁸⁸ Stoga se ono na ovoj razini zbivanja pojavljuje kao tematska sila, jasna misao i ispravna odluka kao željeno dobro, sjećanje i volja kao pomoćnici, a emocije isprva kao protivnici koje spoznaja obuzdava, svladava i pretvara konačno također u pomoćnike pri stjecanju željenoga dobra. To je željeno dobro kompleksno i slojevito.

⁸⁸ Spoznavanje se, dakle, na razini unutrašnjega zbivanja pojavljuje u ulozi koja je adekvatna ulozi lika sina u odnosu na ostale likove na razini izvanjskoga zbivanja.

Jasna misao omogućuje spoznaju Boga, dobra i istinske pravednosti, stjecanje prave ljubavi i nade i konačno donošenje slobodne i ispravne odluke. Zato ulogu dodjelnitelja željenoga dobra dijeli spoznavanje s voljom.

Pripovjedač, govornik i mislilac

O tijeku unutrašnjega zbivanja doznaje se od junaka, iz njegovih monologa. Sin stoga nastupa kao govornik i mislilac koji neposredno izlaže tijek izmjene svojih duševnih aktivnosti. U njegovim je monolozima unutrašnje zbivanje u cjelini izloženo.

Glas autorskoga pripovjedača ipak također tematizira tijek unutrašnjega zbivanja. Pritom, on se pojavljuje u dvije uloge: kao pripovjedač »fabule« i kao govornik/mislilac koji izvješćuje o unutrašnjem zbivanju u sebi samome.

Kao pripovjedač, rezimira i pojašnjava pojedine momente (sinovljeva) unutrašnjega zbivanja uglavnom kratkim navodima i primjedbama. On prvi ocrtava početnu situaciju: da je junak »skončan u životu«, tužan, zavidan svinjama na hrani, »vas u smeći« i ne vidi »sebe u sebi« (I, 60–72) – sve su to informacije koje dolaze od autorskoga pripovjedača. U drugome plaću najavljuje proces junakova spoznavanja rezimirajući unaprijed njegove uvide: (II, 15–18, v. str. 41). U trećem plaću opširnije tematizira tijek unutrašnjega zbivanja. Tako najprije najavljuje junakovu potpunu preobrazbu (III, 19–36), spominje potom njegovu drugu odluku (III, 65–66) i konačno izvješćuje o veličini boli kojoj se junak prepustio (III, 67–120), npr.:

Od grijeha se plače i boli, –
boli, ali ne pristaje
željet bolest tešku toli,
teža i veća vele da je
od bolesti i od svih muka
s k'ih se u paklu čiči i huka.

(III, 67–72)

a također napominje i da misli »u trudu [...] muče« (III, 132) sina. Na kraju, tumači posljednju junakovu odluku kao dobar put i korak, »stupaj od pameti« što vodi k vječnoj dobroti (III, 537–540).

Kao govornik/mislilac koji sâm uzima udjela u unutrašnjem zbivanju, autorski se pripovjedač najprije uzdiže iznad djela, gotovo da iz njega izlazi, jer tematizira sâm djelo i njegovu sačimbu, pa se na tome mjestu, na početku *Suza* (I, 1–49) može govoriti i o pjesniku, a ne više samo o pripovjedaču.

Pjesnik se dakle već unaprijed pouzda u Boga: njegovo djelo, *Suze*, demonstracija su procesa spoznavanja utoliko što on, spominjući se biblijske parabole, razmišlja »vrh dubina« nedostižne Božje mudrosti ne bi li dospio do »istine«:

Blag Jezuse, i ti prosti,
čim razmišljam vrh dubina
neizhitne tve mudrosti,
uz istinu ka taština
ako s moje slabe svijesti
priloži se i namjesti.

(I, 19–24)

Zato je njegova odluka da sačini *Suze* dobra odluka. Istodobno, on je već unaprijed svjestan svoje neznatnosti (I, 23). Cilj je spoznavanja »otvrdnutu svijes prignuti / na skrušenje« (I, 25–26), pa pjesnik iznosi plan sačimbe djela (I, 25–30 i d, v. str. 69). Slijed unutrašnjega zbivanja kao razine zbivanja *Suza* s ovoga je aspekta samo primjer koji podupire pjesnikove uvide.

Autorski pripovjedač/mislilac osim toga zorno predočuje čovjekovu »zametenost u sebi« u »tminah svijeta ovoga« nasuprot blage milosti »višnje vlasti« na nebu (II, 7–12), a također upućuje na slobodu ljudske pameti i odluke (III, 14–15) i na mogućnost ponovnoga uzdignuća iz »ničega« putem nade u Božju milost (III, 34–37).

Na temelju iznesenoga može se zaključiti da autorski pripovjedač/mislilac započinje tamo gdje junak završava, pa kao što junak pojedine svoje doživljaje i prethodne spoznaje na kraju ugrađuje u konačnu odluku

uzimajući ih kao potvrdu njezine ispravnosti i ispravnosti pojedinih uvida, tako autorski pripovjedač/mislilac cjelokupni slijed (junakova) unutrašnjega zbivanja donosi kao potvrdu istinitosti i ispravnosti svojega polazišta koje je ujedno i njegov cilj i cilj samoga pjesnika i primjer ispravnoga puta k istini.

Vrijeme

S aspekta junaka, govornika/mislioca, vrijeme kazivanja i vrijeme zbivanja jedno su te isto vrijeme. Protežnost je toga vremena neposredno ovisna o vrsti i značaju zbivanja koje se unutar njega odvija. Budući da se radi o duševnim aktivnostima, historijska temporalnost povlači se u drugi plan i postaje irelevantna. »Prije« i »poslije« uspostavljaju se na temelju logičke strukture i logičkoga slijeda junakovih duševnih aktivnosti. Stoga su s obzirom na ovu razinu zbivanja vrijeme zbivanja i vrijeme kazivanja tek jedan trenutak istrgnut iz sukcesije protjecanja vremena, koji se ne proteže horizontalno, duž vremenitosti (zamislamo li da je »linija vremena« postavljena vodoravno), nego vertikalno, u dubinu ili visinu. Potpuno je naime svejedno koliko je vremena u smislu historijskoga trajanja prošlo između pojedinih događaja unutrašnjega zbivanja. Njegova je cjelokupnost komprimirana u »hip jedan« u kojemu se zbude potpuna junakova promjena. Tren prije, sin je smućen i skršen, a tren poslije preobražen, sređen i preporođen. Kao trenutak obrata, ovaj je trenutak trenutak krize. Budući da je neovisan o sukcesiji vremenskoga slijeda, on je čvrsta točka u kojoj je moguće premašiti vrijeme i promišljati ga. Omogućuje odmak od zemaljskoga vremena i opterećenosti vremenom, ali i komunikaciju s vječnošću. S jedne strane, on se oslanja na sukcesiju konkretnih događaja svakodnevnoga života kao na odskočište da bi se od nje otrgnuo, dok s druge strane teži k vječnosti, tomu da ne bude tek jedno junakovo »sada«.

nego njegovo »uvijek«. Utoliko je vrijeme unutrašnjega zbivanja točka susreta zemaljskoga i božanskoga trajanja, vremenitosti i vječnosti, pa i vrijeme susreta vremena izvanjskoga i vremena onostranoga zbivanja.

Poraba vremenskih oznaka ovisi o vrsti duševne aktivnosti koja dominira. Tako se junakovo sjećanje uglavnom drži vremenskih oznaka karakterističnih za izricanje apsolutne prošlosti, bilo da se radi o aoristu, imperfektu, pluskvamperfektu ili historijskome prezentu. Međutim, kada tema sjećanja postaju predodžbe općega iskustva, dominiraju prezent u funkciji izricanja apsolutne sadašnjosti (*svadaš, ckvorniš, stvaras, prikiduješ, kraľuješ* – II, 50–72 i dr.) i perfekt u funkciji izricanja apsolutne gotove sadašnjosti (*otrunile su* – II, 46). Junakovo je spoznavanje prije svega obilježeno prezentom (*poznam, vidi* – II, 102, 105 i dr). Pri procjeni i tumačenju prošlih događaja javit će se dakako vremenske oznake u funkciji izricanja apsolutne prošlosti, ali i perfekt: »Meni se je dogodilo« (II, 91). Aoristi koji se pojavljuju kada junak pristupa kontemplaciji Boga vezuju se uz trenutak stvaranja čovjeka i svijeta (*stvari, bi, reče, naredi* i dr. – III, 264–273 i d). Njima se upućuje na to da su pojedini Božji darovi čovjeku *a priori* prisutni, pa u prvome planu nije činjenica da oni vremenski prethode postojanju čovjeka, nego da oni svrhovito utemeljuju čovjekovo biće. U iskazima junakove volje (htijenja) najčešće se pojavljuje futur (npr. *ukopaću* – I, 137, *rijeću* – III, 426), ali i imperativ (*ukaži* – II, 335, *misli* – III, 186, *plač'te* III, 219 i sl). Na taj se način iskazuje usmjerenost htijenja ka provedbi odluke.

Načelno, vremenske oznake u funkciji izricanja prošlosti pojavljuju se pri tematizaciji »trena prije«, kada ga centralni trenutak u sebe uključuje, one u funkciji izricanja sadašnjosti javljaju se kada potpuno prevladuje sâm krizni trenutak unutrašnjega zbivanja, a imperativ i futur upućuju na »tren poslije« koji je također u centralnome trenutku prisutan.

Identitet pjesnikova vremena kazivanja i vremena zbivanja uspostavlja se na sličan način. Oni se ujedinjuju

u samome djelu, u činu razmišljanja, u jedan opći trenutak na pola puta između vremena i vječnosti. Od vremenskih oznaka suvereno dominira prezent: *razmišljam, trijebi* (I, 20, 27) i sl.

Odnos vremena kazivanja i vremena zbivanja slijeda junakovih duševnih aktivnosti s pozicije autorskoga pripovjedača pojavljuje se na dva različita načina. Unutrašnje zbivanje čiji je subjekt junak prethodi iznošenju toga zbivanja od strane autorskoga pripovjedača s jedne strane u vremenu, a s druge strane logički.

U prvome slučaju, junak se tretira kao konkretna osoba, koja je jednom prošla slijed unutrašnjega zbivanja o kojemu je riječ. Takav odnos vremena zbivanja i vremena kazivanja odražava se na izbor vremenskih oznaka, pa se u izlaganju autorskoga pripovjedača pojavljuju primjerice imperfekt (*zavidijaše*, – I, 64, *staše* – II, 17), aorist (*vidje*, *pozna* – II, 15, *rasu*, *usmrdje se*, *oslijepi* – III, 26–28, *zače* – III, 65) ili historijski prezent (*gine* – III, 63). Time se upućuje na različitost vremena kazivanja i vremena zbivanja.

U drugome slučaju, ono što se s junakom dogodilo tretira se kao primjer onoga što se čovjeku može dogoditi. Cjelokupnost junakova unutrašnjega zbivanja poima se tada kao jedan slučaj na koji se pripovjedač/mislilac oslanja da bi dospio do općih zaključaka i načelnih spoznaja. U tome su slučaju *tempus dicendi* i *tempus agendi* jedan te isti trenutak. Stoga je u načelnim zaključcima dominantna poraba prezenta: *zene*, *svlačići*, *izlijeta* (III, 50–54).

Mjesto

Mjesto je na kojemu se odvija unutrašnje zbivanje junakova duša. Ono se u *Suzama* neposredno opisuje, i to u trenutku preobrazbe:

Nu da pustoš hridna i strma,
puna zvijerî, zmijâ i zmajâ

kupjena i drača oko grma
 koj se plete sa svih kraja,
 još perivoj bude ugodan
 rajskim, dražim voćem plodan
 (III, 19–24)

Duša naime napušta zlobu, smrad i sljepilo koji su bili uzrokom rasapa junakova bića pa progleda, skruši se i postaje »nova i čista« (III, 25–30, v. str. 68). Isprva *locus horridus*, strm, opasan, zapleten, jalov i negostoljubiv krajolik, duša postaje tipičan *locus amoenus*, idiličan perivoj prepun plodnoga voća. Jalovost junakove duše upućuje na njegovu (i njezinu) izgubljenost u zemaljsko-me i površnome, drugim riječima na junakov gubitak sebe sama, a njezin promijenjeni značaj uspostavlja junakovu autentičnost, jer i duša pronalazi sebe i postaje ista s onim što u sebi, u svome biću jest, a što se ističe u ranijoj apostrofi duše:

Lijepa dušo ka u nas shodiš
 neumrla, čista i bijela,
 ti od života dan izvodiš;
 vječna svjetlos tva vesela
 neba je zraka, svijeta dika,
 plod višnoga sunca i slika.
 (II, 319–324)

Junakova spoznaja tematizira s jedne strane mjesto odvajanja zemaljskoga života, svijet (koji je samo prazno ništa), a s druge strane mjesto vječnoga trajanja duše. U svojoj smrti, ona je osuđena na vječni boravak u paklu, mjestu neprekidne muke koje se opisuje kao duhovni i duševni *locus horridus* pun ponora, crnih jama i opasnih životinja:

Zli će pasti u ponore
 dno paklenih crnih jama,
 da tu u vijeke vijekâ gore
 sred žestocih strašnih plama,
 osuđeni u tamnosti
 bez ufanja, bez milosti.

Gdi zmije otrovne, zmaji gorući,
 zle nakazni, srde vrle
 huđe jade, nemir jući

daju kletim ki se prle;
gdi ore potop teških sila
daždi od ognja, grādi od strila;

gdi je vaj smrtni, ki sved koje,
gorci plači, trudi živi,
tuge, pečali i nevoje,
srgbe, omraze, smeće i gnivi,
škipna od zubā, kršna od ruka,
vječna žalos, vječna muka.

(II, 295–312)

U vječnome životu pak, duša boravi na nebu koje se opisuje kao duhovni *locus amoenus* u kojemu se, u vedri- ni i svjetlosti nalaze dobrota, znanje, slava, mir, sreća, ljubav i blaženstvo:

Dobri će u raj puni uresa,
gdi u vedrini bez oblakā
sja vrh sunca i nebesa
jedna svjetlos u tri zraka,
pod pristoljem gdi višnime
stoji udes, sreća i vrime;

gdi u ljublenom svomu Bogu
duša slavom opojena
dobro izvrsno, rados mnogu
sasma uživa sved blažena,
pokoj vječni, lipos pravu,
mir, dobrotu, znanje i slavu.

(II, 283–294)

Mogućnost stjecanja svih tih dobara otvara se sinu kada donosi ispravnu odluku da se k njima usmjeri. Na taj se način u junakovoju duši koja je dakle *locus agendi* (i *locus dicendi*) unutrašnjega zbivanja, putem duševnih aktivnosti susreću *locus agendi* izvanjskoga zbivanja (svijet) i *locus agendi* onostranoga zbivanja (proširenje na beskrajnost pakla i raja), slično kao što se zemaljska vremenitost i božanska vječnost susreću u vremenu unutrašnjega zbivanja.

Mjesto i vrijeme unutrašnjega zbivanja podudaraju se još na dva načina. Kao što postoji identitet vremena zbivanja i vremena kazivanja, uspostavlja se i identitet mjesta zbivanja i mjesta kazivanja, jer junak o zbivanji-

ma u svojoj duši govori iz nje. Ona je s jedne strane ovisna o konkretnim junakovim doživljajima, o načinu njegova zemaljskoga (i vremenitoga) života, a s druge je strane sposobna, po svojoj vječnoj božanskoj naravi, iz toga se života usmjeriti k vječnome životu. Stoga se u njoj i susreću i ujedinjuju ljudsko i božansko sinovljevo »bitje«. Konačno, kao što je *tempus agendi* unutrašnjega zbivanja trenutak junakove preobrazbe, tako je i *locus agendi*, njegova duša, također uhvaćena u trenutku promjene.

Govorne perspektive

Na razini unutrašnjega zbivanja dominiraju govorne perspektive primjerene duševnoj aktivnosti spoznavanja. Njihova specifičnost leži u karakterističnome načinu organizacije materijala. S druge se strane junakovo **sjećanje** i **htijenje** izriču na uzajamno sličan način. Naime, kao što je već rečeno, jedna je od najvažnijih funkcija sjećanja u slijedu zbivanja organizacija junakovih uspomena u smislenu cjelinu, u priču. Stoga za sjećanja u junakovu izričaju dominiraju govorne perspektive naracije, deskripcije i refleksije, o kojima je bilo riječi u poglavlju o izvanjskome zbivanju. O svojim odlukama junak neposredno izvješćuje, ali kada se volja u razradi treće odluke osamostali, ponovno susrećemo neku vrstu naracije. Ona se pojavljuje u sklopu planiranja budućih događaja, pa je utoliko postavljena obrnuto u odnosu na naraciju iz sjećanja koja tematizira prošle događaje. Tako junakovo htijenje organizira njegove namjere u projekciju svojevrstne »priče o povratku« koja se još nije zbila. U njoj se mogu naći rudimenti deskripcije, ali u okružju refleksivne govorne perspektive, u funkciji karakterizacije likova (npr. III, 451–468 ili 518), no o tome je također već bilo govora.

Dijelovi teksta *Suza* koji pripadaju duševnoj aktivnosti **spoznavanja** po svojim stilskim obilježjima, po

svome pjesničkome izrazu, ne odudaraju na prvi pogled od ostaloga teksta. Da bi se uočila njihova specifičnost, pokušat ćemo analizirati način suodnošenja pojedinih tematski konzistentnih tekstualnih odsječaka, njihovu unutrašnju strukturu i osobine načina izlaganja u cjelini, bez obzira na jezično-stilske kvalitete pojedinih izričaja.

Pritom se oslanjamo na neke rezultate istraživanja Josipa Silića o uzajamnoj povezanosti rečenica u nadrečeničnome jedinstvu.⁸⁹ Naime, u *Suzama* se pojedine tematski konzistentne nadrečenične cjeline tijeka spoznavanja uzajamno odnose na način suodnošenja pojedinih rečenica unutar određenoga tipa nadrečeničnoga jedinstva. Unutar jedne tekstualne sekvencije razlikuje Silić inhoativnu (početnu) rečenicu, finitivnu (završnu) rečenicu i rečenice koje leže između njih, a uzajamno su povezane bilo linearnom vezom (pri čemu se jedan dio iz prethodne rečenice izdvaja da bi se u sljedećoj ponovio i razvio) ili paralelnom vezom (rečenice se koncentriraju oko zajedničke teme). Linearna je veza, prema Siliću, svojstvena i beletrističkomu i nebeletrističkomu tekstu, i raspravljanju i pripovijedanju, a paralelna samo beletrističkomu – opisivanju.⁹⁰

Čini se, međutim da je paralelna veza, barem utoliko ukoliko opisivanje pripada ne samo »beletrističkom«, nego i drugim tipovima izričaja (znanstvena, filozofska, logička spoznaja),⁹¹ svojstvena i spoznajno orijentiranim tekstovima, pa da se dakle ne javlja samo u okružju »pripovijedanja«, nego i u okružju »rasprave«. Razlika između primarno književnoga i primarno spoznajnoga diskursa ležala bi tada u načelu po kojem se pojedini segmenti teksta uzajamno povezuju i donekle u njihovoj funkciji unutar tekstualne sekvencije. Linearna veza u književnome tekstu oslanja se na temporalno-logičku povezanost, pa se realizira kao razrada teza ili

⁸⁹ *Od rečenice do teksta*. Zagreb, 1984.

⁹⁰ Usp. nav. dj., 155–157.

⁹¹ Usp. Z. Kravar, *Barokni ...*, str. 17.

provjeravanje hipoteza. U prvome slučaju, naglasak je na slijedu događaja, teži se razrješenju i raspletu neke situacije, a u drugome na utvrđivanju istine o nečemu, pa se teži zaključku ili razrješenju problema. Paralelna se veza u književnome tekstu oslanja u prvome redu na prostornu povezanost komponenata nekoga predmeta, pa se realizira kao književni opis,⁹² a u spoznajnome tekstu i na logičku povezanost pojedinih aspekata neke teme, pa se realizira kao npr. egzemplifikacija, davanje primjera. Ako se paralelna veza u takvome tekstu realizira kao opis, izbor opisanih komponenata temelji se na procjeni o tome što je važno za razumijevanje pojedino-ga problema, o tome što je logički relevantno, čak i onda kada se radi o opisu konkretnoga predmeta, pa je opis u tome slučaju u konzekvenciji usmjeren k definiciji ili određenju samoga predmeta. Opis je u pripovjedačkome književnome tekstu u načelu ekstenzivniji, a izbor opisivanih elemenata temelji se na procjeni onoga što je relevantno za naraciju, pa je usmjeren k što zornijem predočavanju pojedinih predmeta.

Za pripovjedni tekst relevantna su načelna pitanja o tome što se, kada, gdje, komu ili s kim dogodilo. Stoga je naglasak na događanju. Za spoznajni tekst relevantna su pitanja o tome što je, kakvo je nešto i kako djeluje ili postoji, kao i pitanja o uzroku i učinku ili o razlogu i posljedici, pa je naglasak na samome predmetu. U prvome slučaju pitanja su implicitna, a u drugome vrlo često eksplicitna i naglašena jer na taj način jasnije izdvajaju predmet i aspekt predmeta koji se promišlja. Zato upit u spoznajnome tekstu često stoji u introduktivnome položaju, a odgovor, zaključak, u konkluzivnome. Upit se otvara prema predmetu, a odgovor sažima i zatvara proces promišljanja predmeta. Između upita i odgovora zbiva se odgovaranje. Pojedini su njegovi koraci uzajamno povezani linearnom vezom, a pri opisivanju i eg-

⁹² Usp.: »Opis se [...] dade odrediti kao nadrečenična cjelina utemeljena na prostorno-metonimičkoj povezanosti jedinica značenja.« Nav. dj., str. 24.

zemplifikaciji javlja se ponekad paralelna veza. U tome je sklopu upit načelno inhoativan, a zaključak finitivan.

Govorne perspektive koje se javljaju u *Suzama* u dijelovima teksta koji pripadaju spoznavanju, analizirat ćemo u skladu s iznesenim metodološkim postavkama, a one koje se odnose na junakove monologe i po fazama spoznavanja.

1. S pozicije autorskoga pripovjedača, izričaji koji donose priču o razmetnome sinu i na razini unutrašnjega zbivanja tendiraju narativnoj govornoj perspektivi. Međutim, funkcija je njezina pojavljivanja na ovoj razini u prvome redu spoznajne prirode, egzemplifikacijska, jer se priča javlja kao primjer uz koji pripovjedač (i pjesnik) razmišlja »vrh« Božje mudrosti, s ciljem da iznese istinu (I, 20–22).

2. Pjesnikov glas realizira se kao spoznajno intonirani tekst kada on tematizira smo svoje djelo u uvodu poeme, u odlomku I, 25–48, o kojem je već u dva navrata bilo riječi (v. str. 69–70 i str. 117). Njegova bi se tema ovdje mogla formulirati kao iznošenje poetičke koncepcije (usp. bilj. 31) koja je uostalom najavljena ne samo u netom citiranim stihovima iz invokacije (I, 20–22), nego i u posveti gdje su *Suze* određene kao »plod od pameti moje«. Odlomak se može raščlaniti na četiri linearno povezana segmenta:

Prvi (I, 25–30) definira svrhu sačimbe poeme i daje uputu kako da se ona postigne – za to je posebno karakterističan izričaj *trijebi* (I, 27). Drugi je segment (I, 31–36) egzemplifikacija postupka kojom se ujedno obrazlaže i verificira teza o pjesničkome djelu kao lijeku za ljudsku dušu koja je pak implicitno sadržana u prethodnome naputku. Treći je odlomak (I, 37–42) ponovno naputak – čitatelju da se prikloni svrsi poeme, a četvrti (I, 43–48) zaključak kojim pjesnik obrazlaže svoju poziciju sentencijalno formuliranim uvidom (I, 43–44) koji je utemeljen u kršćanskoj dogmi o Božjoj milosti (argumentacija pribjegava dakle dogmatskoj istini, što upućuje na usmjerenost promišljanja višoj razini zbivanja; I, 45–46), ali i poziv čitatelju da pročitava *Suze* i povjeruje im (I, 45–46).

Odlomak, dakle, uz funkciju izlaganja poetičke koncepcije koja posebno dolazi do izražaja u njegovome prvome dijelu, ima i retoričku funkciju uvjeravanja čitatelja u ispravnost te koncepcije, iz koje slijedi potreba da se *Suze* čitaju.

3. Odlomci relevantni s pozicije fiktivnoga pripovjedača/mislioca znatno su brojniji.

3.1. U prvoj fazi spoznavanje se tek konstituira, pa se u tekstu pojavljuje u pojedinim međusobno razdvojenim odlomcima.

Takav odlomak na samome početku prvoga junakova monologa formira se oko teme junakove situacije (I, 73–132), a može ga se razložiti na nekoliko nadrećeničnih cjelina u uzajamnome odnosu. Prva (I, 73–90) se dijeli na tri tekstualna segmenta od kojih svaki zaprema po jednu sestinu, a povezana su linearno:

u inhoativnoj funkciji zatječemo implicitno pitanje (»ter ja sam mladac mili« i d.); slijedi utvrđivanje i definicija junakove situacije gubitka određenih dobara; a potom zaključak – to je situacija različitosti od sebe sama.

Druga (I, 91–108) se sastoji od nekoliko uzajamno povezanih izričaja koji su u funkciji egzemplifikacije toga zaključka i koji su paralelno s njim povezani temom oko koje se okupljaju, temom razlike.

Te se dvije cjeline zajedno, sintetizirane u zamjenici »ovo« (I, 109) – dijelom i putem te zamjenice – linearno povezuju sa sljedećom (I, 109–120), koja tematizira razlog junakove situacije (njena bludnost) i razlaže se na dva segmenta:

Prvi (I, 109–114) odgovara na pitanje o razlogu junakove situacije. Na njega se linearno, zajedničkom temom bludnice, nadovezuje segment I, 115–120 koji tu temu razrađuje i daje odgovor kakva je »ona« i kako djeluje, odnosno odgovor na implicitno pitanje o uzrocima njezina načina života.

Sljedeća je nadrećenična cjelina (I, 121–132) s prethodnom povezana paralelnom vezom, a tematizira primjere djelovanja bludnice.

U dijelu I, 109–132, koji se dakle bavi razmatranjem uzroka junakova neposjedovanja sebe, zaključak pretihodi egzemplifikaciji koju je moguće razumjeti i kao dokaz. Ista je situacija i u prvome dijelu uvodnoga odlomka (I, 73–108), zato što opažanje komponenata situacije gubitka dolazi nakon već donesena zaključka o izgubljenosti autentičnosti. Cijeli je pak odlomak I, 73–132 organiziran tako da se najprije tematizira učinak, a tek potom uzrok. Razlog je ovakvome rasporedu junakova misao-na »smućenost«. Da bi se od nje otrgnuo, junak u razmišljanju mora poći od onoga što mu je neposredno dato, zorno i prisutno, od svoje situacije, pa tek naknadno izgrađuje logički poredak uvida.

Ostali tekstualni segmenti I. plaća koji se mogu dovesti u vezu sa spoznavanjem paralelno se povezuju s pojedinim predodžbama sjećanja. Neki od njih tematiziraju način junakova života (I, 275–276, 391–396, 416–418), a drugi narav njegova gubitka (I, 285–290, 439–440).

Kompleksniju strukturu ima odlomak koji tematizira junakov značaj (I, 295–324). Može ga se podijeliti na tri segmenta, od kojih je drugi s prvim povezan dvostruko, paralelno i linearno, a treći se nadovezuje linearnom vezom:

Prvi segment donosi identifikaciju teme promišljanja, a ona je preobrazba junakova izgleda »z grijeha prijeka« (I, 295–300). U drugome se opisuju pojedine komponente preobražene junakove vanjštine (I, 301–318), a opisi pojedinačnih elemenata vezani su u cjelinu paralelno. Drugi segment ima dakle funkciju opisivanja predmeta promišljanja, ali i funkciju egzemplifikacije. Otuda njegova paralelna veza s prvim segmentom. S druge je strane on razrađuje problema preobrazbe, funkcionira kao analiza, pa je utoliko s prvim segmentom povezan i linearno. Stoga je moguće da treći segment (I, 319–324) donese zaključak o značaju lika: »i u tijelu i u duši / [...] / vas neman se

vidah grda«. Treći je segment linearno povezan s drugim jer sažima i sjedinjuje sve njegove elemente.

Poredak triju segmenata upućuje na logički slijed promišljanja – identifikacija predmeta, analiza i egzemplifikacija, zaključak – a u konzekvenciji i na postupno sređivanje junakovih misli.

Uz odlomke koji donose misli o samome junaku, u prvoj su fazi spoznavanja prisutni i već spominjani odlomci o općenitijim temama (ženska nepostojanost, gubitak časti, žensko koristoljublje – I, 355–366, 385–390, 427–438). Oni su po tipu izričaja sentencije, u funkciji praktične primjene stečenih spoznaja. Stoga se javljaju kao pouke, pa se utoliko razlikuju od tipa izričaja koji je inače karakterističan za demonstraciju procesa spoznaje u *Suzama*.

Iako su pojedini tekstualni segmenti koji su spoznajno orijentirani razasuti unutar prvoga junakova monologa, postoji svijest o njihovoj smisaono-logičkoj povezanosti. Naime, naknadno se, u izričaju »kad promislim [...] / tko sam bio, tko sam sada!« (I, 443–444) svi oni paralelno povezuju zajedničkom temom junakova gubitka sebe koja je centralna tema prve faze spoznavanja. U tome smislu, cijeli prvi analizirani tekstualni odlomak funkcionira kao inhoativna »rečenica«, uvidi što se izdvajaju iz slijeda sjećanja kao svojevrsne varijacije pojedinih aspekata glavne teme, a zaključak »ja u taštu stratih bludu / čas i pamet i imanje« (I, 439–440) kao finitivna »rečenica« prve faze spoznavanja.

Cijela pak prva faza funkcionira kao inhoativno nadrečenično jedinstvo u odnosu na dalji proces spoznavanja i to utoliko što predstavlja svojevrsnu identifikaciju predmeta junakove samospoznaje.

3.2. Druga faza spoznavanja s prvom se povezuje linearno. Naime, u II. plaču junak na samome početku postavlja pitanje:

[...] Tko me ovako
ukopa u skut pustijeh gora,
da želeći dobro svako
od glada umrem pun prikora,

čekajući mješte groba
da me proždre zvjerska utroba?
(II, 19–24)

i tako ponavlja ranije pitanje o krivcu za svoju trenutačnu situaciju, pa iz toga slijedi da problem još nije razriješen. Ovo je pitanje linearna spona prve i druge faze spoznavanja i zato što se oslanja na već stečenu spoznaju o gubitku »svakoga dobra« (II, 21).

Osim toga, to pitanje istodobno vrši inhoativnu funkciju, jer je na početku slijeda uzajamno linearno povezanih tekstualnih cjelina druge faze spoznavanja.

3.2.1. Prvi dio druge faze spoznavanja također njime ovdje započinje. Tako se na netom navedenu sestinu neposredno nadovezuje generalizacija pojma pravde (II, 25–30), jer je situacija izgubljenih dobara ujedno situacija iščekivanja kazne (II, 23–24).

Sljedeći se odlomak o ljepoti dragoj očima (II, 31–90) s prethodnim povezuje linearno, pojmom kazne, »plate«, štoviše, izjednačavanjem sinovljeve situacije i kazne (»evo plate kâ se prima« – II, 33). Pritom su u tome odlomku pojavna ljepota i junakova situacija (stanje kažnjenosti) dovedene u odnos uzroka i učinka. U ovoj se kratkoj »raspravi« o ljepoti može razlučiti pet segmenata koji su uzajamno pretežno povezani linearnim vezama:

Ulomak II, 31–36 uvodi novu temu (ljepota), pa je stoga, uz to što funkcionira kao finitivna »rečenica« prethodne tematske cjeline odgovaranja na pitanje o uzročniku junakove situacije, njegova uloga također i inhoativna u sklopu »rasprave o ljepoti«. Sljedeći segment (II, 37–42) razrađuje identificiranu temu, pa se dakle nadovezuje linearno, odgovarajući na implicitna pitanja o tome kako ljepota djeluje i kakva je. Treći segment (II, 43–76) sadrži primjere kojima se ujedno dokazuje iznesena teza. Kao i drugdje, primjeri su uzajamno povezani paralelno, a cijeli se segment s prethodnim vezuje dvojako: paralelno zajedničkom temom i linearno kao razrada i dokazivanje teze. Četvrti se segment sastoji od samo dva stiha: »ti si uzrok vječnijih šteta, / a u sebi što si opeta« (II, 77–78) i ima naglašenu vezivnu funkciju. Naime, prvi od stihova funk-

cionira kao zaključak drugoga i trećega segmenta zajedno, jer sažima odgovor na u njima tematizirana pitanja, a potomji, u logičkome slijedu, postavlja novo pitanje koje kao najava dalje razrade glavne teme čini linearnu sponu trećega i petoga segmenta. Peti pak segment (II, 79–90) daje odgovor na to novo pitanje, pa, kao zaključak, zaokružuje i završuje tematsku cjelinu promišljanja ljepote. Stoga je on finitivan unutar nadrećeničnoga jedinstva cjeline odlomka o ljepoti.

Sljedeća se cjelina (II, 91–138), kao primjena dokućenih spoznaja na junakovu situaciju, na prethodni odlomak nadovezuje linearno (ta se veza potvrđuje ponavljanjem uvida o »liposti, ka svim udi« – II, 98). Odlomak se može podijeliti na pet segmenata, a njihova je veza najčešće linearna:

U segmentu s inhoativnom funkcijom rezimira sin događaje i prepoznaje svoju vlastitu krivnju jer je slijedio ništavnu ljepotu:

Meni se je dogodilo
kao djetecu koji hrli
gdi plam svijeće ckili milo
najposlije *ki* ga oprli,
kao ljepiru koji udara
oko ogrā *ki* ga zgara.

Jur za zrakom umrlime
od liposti, ka *svim* udi,
slideći ga sve *mê* vrime
u *juvenoj* u požudi,
mlados kopnje, život ginu, –
ah, sad poznam *mû* krivinu!

(II, 91–102)

Drugi segment (II, 103–108) razrađuje prvim uvedenu temu prepoznavanja (*poznam* – II, 102) zaključkom o čestitosti *spoznavanja*. Naime, na temelju primjera svoje spoznaje (prepoznavanja), može sin donijeti zaključak o spoznavanju općenito. Temu dalje razrađuje komparacijom svojih dvaju spoznajnih situacija, sitacije »ne poznah« u segmentu II, 109–114 i situacije »poznam« u segmentu II, 115–132. Treći i četvrti segment uzajamno su paralelni, a s drugim su povezani linearno. Sâm je četvrti segment razložen na nekoliko primjera. Peti je segment (II, 133–138)

linearno povezan s ostalima, i to kao zaključak kojim se utvrđuje da je rezultat »smetene« situacije »ne poznah« bio odlazak od kuće.

Peti je segment ovoga odlomka ujedno i zaključak koji je finitivan u odnosu na cijeli dosadašnji tijek druge faze spoznavanja, jer daje konačni odgovor na pitanje o uzroku junakove situacije, a to je junakova ne-svijest zbog koje se poveo za izvanjskom ljepotom i tako se izgubivši sebe zatekao u posvemašnjoj pustoši i bijedi:

Ah, i ostavih mjesto rodno
probijući strane i luge,
i ištući što je ugodno
nadoh jade, brige i tuge,
i u doba toj smeteno
ostah kao drijevo odsječeno.

(II, 133–138)

Sljedeći se tematski sklop (II, 139–270) ponovno otvara sažimanjem prethodnoga: »Eto, život moj svjedoči« (II, 139), čime se upućuje na linearnu vezu. Junakov život ima značaj primjera za način na koji djeluje i kakav je svijet (I, 140). U tome smislu, cijeli odlomak o sinovljevoj situaciji, uključujući »raspravu« o ljepoti i tematiziranje spoznaje, postaje dijelom ove cjeline koja za njim dolazi, da bi izvršio inhoativnu ulogu u tematskome krugu »rasprave« o svijetu, ljudskome životu i smrti i o prolaznosti zemaljskih stvari. Ta se pak cjelina raščlanjuje na tri međusobno linearno povezana odlomka: na odlomak II, 141–168 što sadrži primjere kojima se razrađuje tema svijeta i zaključak o svijetu, na odlomak II, 169–174, koji razrađuje temu ljudskoga života i dovodi do zaključka da je življenje zapravo umiranje i na odlomak II, 175–270 koji detaljno razrađuje temu smrti, pa čini »raspravu« o smrti »od svita«. Taj se potonji odlomak sastoji od sedam segmenata koji su uglavnom povezani linearno:

U prvome segmentu (II, 175–186) odgovara junak na pitanje kako smrt djeluje (»svuda te slidom slidi« – 180), u drugome (II, 187–192) donosi zaključak o tome kakva je (neprobirljiva i svedostižna), a u trećem (II, 193–234) izno-

si primjere i njima dokazuje prethodne teze. Četvrti segment (II, 235–240) donosi zaključak o smrtnosti ljudskoga života i najavljuje temu vremenitosti (II, 240; vrijeme se doduše spominje i u jednome primjeru iz trećega segmenta: »od bremena su uzorana« stara carstva – II, 232):

Mru krajevstva, mru gradovi,
i n/ih plemstvo trava krije,
a er je umrli život ovi,
čo'ek u srcu miran nije;
a svaki dan vidi očito
da nije ništor vjekovito.

(II, 235–240)

Potom se dalje razrađuje tema vremenitosti kao aspekt smrtnosti ljudskoga života (II, 241–258). Ipak, u tome se segmentu tema vremena donekle osamostaljuje, pa se u nekoj vrsti misaone digresije javlja misao o izjednačavanju vremena s trenutkom (posebno II, 251–252). Šesti segment (II, 259–264) rezimira stečene spoznaje, a u sedmome (II, 265–270, v. dalje) slijedi njihova primjena utoliko što su one temelj na kojemu se formulira pouka tipa *memento mori*.⁹³

Posljednji segment ovoga odlomka, koji glasi:

Ali svakčas gdje gledamo
mrijeti i djecu u povelju,
ah jaoh, zašto ne imamo
više glave sved smrt svoju?
ka čas po čas zgodu pazi
da te ubije i porazi.

(II, 265–270)

zaključuje ujedno i zaokružuje i »raspravu« o svijetu, životu, smrti i prolaznosti, pa je u odnosu na cijeli taj dio teksta finitivan.

On međutim također zaključuje i prvi dio druge faze spoznavanja, promišljanje zemaljskih stvari, koje je

⁹³ Iako se po tipu izričaja ovaj posljednji segment približava sentenciji, on je čvršće ukorijenjen u drugoj fazi spoznavanja nego što je to slučaj sa sentencijama iz prvoga plaća, zato što se oslanja na detaljno obrazložene junakove uvide, ali i zbog svoje uloge u drugoj fazi spoznavanja.

moguće raščlaniti na promišljanje uzroka junakove situacije (pravda – kazna, ljepota, spoznaja – nesvjesnost) odnosno aspekata njegova življenja, i na promišljanje aspekata njegova života na općenitijoj razini (svijet, ljudski život, smrt i vrijeme).

3.2.2. Drugi dio druge faze spoznavanja započinje daljnjom razradom teme smrti a tema se smrti podiže na još višu razinu, pa se promišlja smrt »od duše« (II, 271–318), u kontinuitetu dakako s prethodnim tekstom, koji se uspostavlja linearnom vezom. Odlomak se razlaže na četiri segmenta:

Prvi je segment (II, 271–276) inhoativan i identificira glavnu temu. Osim toga, u njemu se, u analogiji prema vezi pojmova smrti »od svita« i vremena pojavljuje pojam »vjekovitosti« (II, 276). Slijedi linearno nadovezani segment II, 277–312 u kojemu se, u logičkome slijedu, razrađuje pojam vječne smrti i promišlja pitanje vječnoga života duše. On se sastoji od tri podsegmenta, od kojih prvi (277–282) funkcionira kao inhoativni u ovoj mikrocelini, drugi se (283–294) o raju i treći (295–312) o paklu s njim povezuju linearno, a uzajamno paralelno. Treći segment (II, 313–318) cijeloga odlomka linearno je povezan s prethodnima jer sadrži zaključak o prirodi smrti »od duše« (ona je »skončanje bez skončanja« – II, 318) i pouku duši da misli na to »kako život straja« (II, 314).

I sljedeći se odlomak (II, 319–330) linearno povezuje s onima za kojima dolazi, i to svojom temom, temom ljudske duše (neposredna je spona spominjanje duše u 313. stihu). Odlomak odgovara na pitanja kakva je i što je duša, pa je stoga finitivan s jedne strane u odnosu na drugi dio druge faze spoznavanja (u kojemu se promišljaju pojedini aspekti vječnoga života duše), a s druge strane u odnosu na cijeli tijek druge faze spoznavanja utoliko što sve misaone korake junakova spoznavanja ujedinjuje zajedničkom temom ljudske duše, pa se oni pojavljuju kao koraci promišljanja njezinih različitih aspekata.

Taj se zaključak još jednom podvlači prijekorom iz zadnje sestine drugoga plača, koja je temom linearno povezana s prethodnom:

Ah, da li se ne sramuješ
 plemstvo i svitlos tvu veliku
 pocrniti, čim stanuješ
 zbjena u grijehu tamnu i priku?
 (II, 331–334)

Druga je faza spoznavanja dakle izložena u slijedu tematski zaokruženih nadrečeničnih jedinstava koja su uzajamno povezana linearnom vezom. Ta je veza utemeljena u logičkome odnosu pojedinih tema promišljanja. Stoga se može zaključiti da način organizacije teksta odgovara tekstualnoj organizaciji filozofske ili teološke rasprave, i to u dijaloškoj formi, jer se u tekstu izmjenjuju pitanja i odgovori. U tekstu se kao govorne perspektive pojavljuju identifikacija i opis predmeta, egzemplifikacija, analiza, dokazivanje, definicija, zaključak i sl. Pojedine se konzistentne tematske nadrečenične cjeline okupljaju po kriteriju srodnosti svojih tema u veća tekstualna jedinstva i tako nastaje razrađena hijerarhijska struktura diskursa.

Izbor predmeta promišljanja također upućuje na srodnost drugoga junakova monologa s tekstovima spoznajne naravi, a osim toga, pojedine se teme osim s aspekta pojedinačnoga slučaja promišljaju i s aspekta općenitosti.

3.3. U trećoj fazi spoznavanje se realizira u odlomcima teksta koji su međusobno razdvojeni, slično kao u prvome plaču. Junak do spoznaja dolazi promatranjem ili kontemplacijom, a tako i u odlomku kojim otvara svoj treći monolog (III, 134–204) i koji se sastoji od četiri linearno povezana segmenta:

U prvome segmentu (III, 134–156) junak najprije verificira valjanost svojih zaključaka o zemaljskim stvarima i o sebi samome, i to u četiri podsegmenta paralelne strukture (u formi pitanja) od kojih svaki zauzima po jednu sestinu i koji su uzajamno povezani paralelno po svome obliku i funkciji, a istodobno su, svaki za sebe, svojom poje-

dinačnom temom (npr. svjetlost – spoznaja, ljepota i dr.) linearno povezani s pojedinim odlomcima iz druge faze spoznavanja. Drugi se segment (III, 157–180) vezuje uz prvi linearno jer se tema neba osutoga zvijezdama (III, 134–135) proširuje temom noći, pa uz digresiju o zasluženju kazni, ističe temu zvijezda u noći. I treći se segment (III, 181–186) linearno nadovezuje – radi se o kontemplaciji ljepote zvijezda u kojoj dolazi do osvješćivanja ovoga vida spoznavanja: »misli u stvoru stvoriteља« (III, 186). Posljednji segment (III, 187–204) po tome naputku razrađuje samu ljepotu tako da se na temelju promatranja ljepote pojavnoga neposredno dolazi do uvida u ljepotu duše i ljepotu Boga i do zaključka o istinskoj ljepoti.

U tome se odlomku zaključci pojavljuju neposredno iza primjera, odnosno iza spominjanja predmeta koji se promatraju, pa se njihova veza uspostavlja intuitivno, prije nego sustavnim, logičkim mišljenjem – stoga se i radi o kontemplaciji.

Ostali tekstualni odlomci III. plača koji se mogu dovesti u vezu s procesom spoznavanja na sličan način uzdižu pojedine pojmove na razinu Božjih atributa, pa su uzajamno povezani paralelnom vezom jer je svaki od njih samo jedan način intuitivne »razrade« teme Boga. To su, uz odlomak o ljepoti, odlomak koji sadrži uvid u to da je Bog dobro, put i život (III, 205–216), ili odlomak koji sadrži uvid u njegovu pravednost zasnovan na kontemplaciji samih Božjih atributa (III, 385–396).

Proces samospoznaje završuje junak odlomkom (III, 239–312) koji sadrži dva samostalnija dijela, prvi (III, 241–252) u kojem junak uvid iz inhoativne rečenice odlomka: »Sve zamañ je: treptim, blidim, / ako u sebi sebe vidim« (III, 239–240) obrazlaže spoznajom vlastite ništavnosti do koje dolazi komparacijom svoga značaja i Božje veličine; i drugi (III, 263–312) koji zaključak o Božjoj milosti potkrjepljuje kontemplacijom Božjih darova čovjeku, pa se tako čovjek, iako ništavan, pokazuje dostojnim Božjih darova zbog Njegove milosti.

Prvi je od njih (III, 241–252) također u linearnoj vezi s jedne strane s odlomcima koji tematiziraju Božje attribute, iako je od njih u tekstu odvojen, i to utoliko što se oslanja

na već ostvarene uvide u Božju neizmjernost, svemoć i dobrotu, a s druge strane s odlomcima iz druge faze spoznavanja u kojoj sin prepoznaje pravi značaj svoga ranijega života. Ovaj je dio odlomka strukturalno zanimljiv jer je srodan diskursu koji smo uočili u drugoj fazi spoznavanja: na njegovom se početku pojavljuje pitanje: »Tko sam?« i odgovor: »čovjek?« koji je ujedno i pitanje što se smisaono proširuje u »kako?«. Odgovarajući na njega, sin zaključuje da je »ništa u sebi«, ali i to da se njegova ništavnost potire utoliko što junak, kao čovjek, prima Božju milost.

Između njih je segment (III, 253–261) koji se samo djelomično može pripisati spoznavanju jer znatnije pripada slijedu izmjene junakovih čuvstava, ali ipak funkcionira kao linearna veza dvaju istaknutih dijelova odlomka jer razumijevanje pravednosti postavlja između teme (sinovljeve – čovjekove) krivnje i (Božje) milosti i opraštanja.

Izričaj treće faze spoznavanja odgovara izričaju teološki orijentiranoga teksta, teksta usmjerena spoznaji Boga. To se potvrđuje i u činjenici da junak svoje zaključke često potvrđuje primjerima koje je mogao preuzeti iz kršćanskih spisa (npr. svijet kao Božji dar čovjeku).

Treća je faza spoznavanja u cjelini linearno povezana s drugom, oslanja se na njezine zaključke i dalje ih razvija. To što se junak već u drugoj fazi pri donošenju zaključaka djelomično oslanja na dogmu (raj i pakao, Bog kao stvoritelj čovjeka) učvršćuje linearnu vezu druge i treće faze spoznavanja.

Promotri li se način izlaganja procesa spoznavanja u cjelini, može se zaključiti da prva faza funkcionira kao inhoativno tekstualno jedinstvo u kojemu se definira polazište promišljanja. Na nju se linearno nadovezuje druga faza u kojoj se raščlanjuju, razrađuju i produbljuju pojedini aspekti ljudskoga bića. U ovoj se fazi tematizira i sam proces spoznavanja. Treća se faza pojavljuje kao nadrečenično jedinstvo koje je iznutra povezano primarno paralelnom vezom, a s drugom fazom spoznavanja linearno. Njezina je funkcija u cjelini *Suza* fini-

tivna jer donosi razradu vrhovne teme spoznaje i zaključuje proces samospoznaje junaka.

Način organizacije unutrašnjega zbivanja u cjelini također odaje adekvatnu tročlanu strukturu. Funkcija je tekstualne cjeline sjećanja (I. plač) inhoativna, volje (htijenja, III. plač) finitivna, a između se njih smješta tekstualna cjelina spoznavanja koja je s rubnima povezana linearnom vezom.

Analiza tipova diskursa karakterističnih za izlaganje sinovljevih duševnih aktivnosti pokazala je da sjećanje, a djelomice i htijenje pribjegavaju govornim perspektivama koje su karakteristične za pripovjedni književni tekst. U spoznavanju je prisutan način organizacije teksta primjeren filozofskom diskursu (dijalog, rasprava), a potom i način organizacije teksta koji upućuje na teološki izričaj utoliko što se oslanja na kontemplaciju i »citiranje« kanoniziranih kršćanskih dogmi. Dominiraju govorne perspektive karakteristične za proces spoznavanja, tim prije što upravo one u cjelini unutrašnjega zbivanja determiniraju mjesto i funkciju nadečeničnih cjelina koje izriču junakovo sjećanje i htijenje.

U izričajima autorskoga pripovjedača i pjesnika također dominira spoznajna funkcija jer se pripovijedanje, odnosno sačimba djela poima kao akt egzemplifikacije. Osim toga, prisutni su i tipovi diskursa kao što je davanje uputa, tekst s naglašenom retoričkom funkcijom uvjeravanja, ali i rudimenti izlaganja određene poetike.

Sažetak

Analiza unutrašnjega zbivanja *Suza sina razmetnoga* pokazala je da se pojedini »dogadaji« unutar junakove svijesti izmjenjuju u kontinuiranome slijedu. *Agensi* su

unutrašnjega zbivanja različite junakove duševne aktivnosti: sjećanje, spoznavanje, volja (htijenje) i čuvstva. Oni se tijekom »fabule« mijenjaju po tematici i karakteru. U prvome plaču dominira sjećanje koje je dijelom pod utjecajem junakove emotivnosti, u drugome spoznavanje, a u trećemu spoznavanje usmjeruje junakovu čuvstvenost i ustupa dominantnu poziciju njegovoj volji.

O unutrašnjem zbivanju neposredno izvješćuje sâm lik kao mislilac, ali i autorski pripovjedač koji se također javlja u ulozi mislioca tako što iznošenje priče poima kao svoj čin razmišljanja. *Suze* su, kao »plod od pameti moje« (Posveta) također i akt mišljenja samoga pjesnika koji djelo poima kao primjer puta kojim se može doći do istine.

Vrijeme je zbivanja duhovno vrijeme bez historijske protežnosti, a mjesto zbivanja junakova duša. Mjesto i vrijeme kazivanja identični su s mjestom i vremenom zbivanja s aspekta junaka/mislioca. S aspekta se autorskoga pripovjedača vrijeme kazivanja razlikuje od vremena zbivanja utoliko što ovo drugo logički prethodi prvome, u tome smislu da pripovjedač već unaprijed »zna« do kojih će uvida junak doći.

Analiza načina organizacije tekstualnih odlomaka pokazuje da se pjesnik oslanja ne samo na pjesnički i književni tip diskursa, nego i na tipove diskursa koji su primjereni filozofskoj i teološkoj raspravi. Izbor pojedinoga tipa diskursa primjeren je temi i naravi pojedine duševne aktivnosti koju iskazuje. Kada se konkretni događaji iz junakova života tematiziraju u okviru sjećanja ili razrade htijenja, pribjegava se uglavnom pripovjednim tipovima diskursa. Podizanje tema promišljanja na razinu općega u okviru procesa spoznavanja uvjetuje pojavu filozofskoga tipa diskursa, a kontemplacija Boga pojavu teološkoga.

Na razini unutrašnjega zbivanja dominantna je duševna aktivnost spoznavanja. Ona se u najvećoj mjeri oslanja na sposobnosti samoga junaka, odnosno na potencijal njegove duše. U spoznavanju se susreću ostale

junakove duševne aktivnosti, a sâmo je spoznavanje raščlanjeno na tri faze. Pritom junak prolazi misaoni put od pojavnosti i izvanjskoga do unutrašnjega, od površinskoga do dubinskoga, od vremenitoga i prolaznoga do vječnoga i trajnoga aspekta ljudskoga bića. Zato se druga faza spoznavanja u početku oslanja na konkretni slučaj, na junakovo iskustvo koje se iznosi i promišlja u prvoj fazi spoznavanja, a potom se usmjeruje k trećoj fazi spoznavanja u kojoj se promišlja viša instancija, sâm razlog i uzrok ljudske duše, njezin stvoritelj. Pojedini se predmeti promišljanja izmjenjuju u logičkome slijedu i to tako da svaki novi tematski krug u sebe uključuje prethodni, na njega se oslanja i od njega polazi da bi se uzdignuo k predmetu promišljanja koji je u hijerarhiji tema smješten na višoj poziciji. Svaki se predmet promišlja u tri koraka, a tročlana se struktura uvijek iznova uspostavlja na višim razinama promišljanja. Stoga je prepoznajemo na svim nivoima, od razrade pojedinačnih tema do tematske organizacije unutrašnjega zbivanja u cjelini. Ona se također uspostavlja u strukturi povezivanja pojedinih nadrećeničnih cjelina, odnosno u rasporedu govornih perspektiva.

Najkonzistentniji je dio procesa spoznavanja smješten u drugi plač, iako se taj proces proteže i na susjedna dva plača. Stoga je drugi plač prijeloman i utoliko najrelevantniji za tijek unutrašnjega zbivanja, a spoznavanje najčistija manifestacija unutrašnjega zbivanja. Naime, sjećanje, dominantno u I. plaču, ona je duševna aktivnost preko koje unutrašnje zbivanje u velikoj mjeri komunicira s razinom izvanjskoga zbivanja, a putem kontemplacije i htijenja (koje je dominantno u III. plaču) komunicira ono s razinom onostranoga zbivanja.

III. ONOSTRANO ZBIVANJE

Pod »onostranim« zбивanjem razumijemo u *Suzama* ono zбивanje koje se odvija u domeni susreta ljudskoga i božanskoga. Prema njemu, izvanjsko i unutrašnje zбивanje u jedinstvu čine »ovostrano« zбивanje. Onostrano zбивanje preuzima razine ovostranoga, preobražava ih i daje im specifičan smisao. Razina se onostranoga zбивanja realizira u komunikaciji Boga, Vječnoga Oca i junaka – čovjeka, Božjega sina kao proces približavanja čovjeka Bogu. Ova razina zбивanja omogućuje da se djelo razumije kao alegorija »osnovne ljudske situacije u odnosu prema božanskom i vječnom, a istodobno i prema ljudskom i vremenitom.«⁹⁴ S aspekta odnosa čovjeka prema Bogu osnovni su koraci ovoga zбивanja grijeh, pokajanje i iskupljenje,⁹⁵ a s aspekta odnosa Boga prema čovjeku dar slobode, prosvjetljenje i oprost. Sama komunikacija među njima realizira se kao čovjekovo obraćenje, uspostavljanje vjere, a s božanskoga aspekta kao milost, pa se realizira kao čudo.

Prije analize pojedinih aspekata onostranoga zбивanja, ukratko ćemo izložiti koji su događaji za tu razinu relevantni.

U prvome plaču, junak je uglavnom zaokupljen izvanjskim događajima, pa su za razinu onostranoga zбивanja relevantni njegovi uvidi o bludnici i o sebi samome putem kojih prepoznaje najprije tude, a onda i svoje grijehe. Sebi junak spočitava sljepilo, usmjerenost »na zlo« (I, 275–276), što je pogazio sram i ostavio Boga (I, 294), pa se našao u vlasti »grijeha prijeka« (I, 298). Pozitivni se aspekt javlja kada junak čuti sram zbog svoje bludnosti (I, 397) i kada uvida da mu preostaje jedino »žalos i kajanje« (I, 442).

⁹⁴ D. Fališevac: »Ivan Gundulić«, na nav. mj., str. 269.

⁹⁵ Usp.: »Svaki aspekt teme upućen je na dominantni motiv – motiv grijeha, svaka pojedina točka fabularnog tijeka teži poenti – mogućnosti iskupljenja.« Isto.

U drugome plaču prosvjetljuje Bog junaka zrakom svoje milosti (II, 9–14) i tako omogućuje njegovo spoznavanje (II, 15–18). Unoseći svjetlost u »tmine svijeta ovoga« (II, 7) Bog »pritvara« čovjeka kao što u genezi stvaranjem svjetlosti započinje stvaranje svijeta (II, 1–4). Cijeli proces spoznavanja na razini onostranoga zbivanja ima značaj čovjekova približavanja Bogu, jer se putem »spoznanja« kao božanske svjetlosti junak uzdiže do misli o Bogu i o tome da je ljudska duša »Božja pomra [...] najdraža« (II, 327) za čiji je spas sâm »neumrli« na sebe uzeo »umrlu odjeću« (II, 329–330) u liku Krista.

U trećem plaču uvode se pojmovi čuda (III, 1–12) i slobodne odluke (III, 14–15). Ljudska je pamet, naime »u slobodi« i »puti se« svojom odlukom. Preobrazba je čovjekove duše (III, 13–26) čudo i najviše Božje djelo (III, 37–42). Po svojoj milosti, ljubavi i pravednosti, potiče Bog čovjekovu volju na to da se prema njemu usmjeri i na taj način čovjeka ponovno stvara iz ničega (III, 43–60). Potaknut milošću (III, 64), donosi sin odluku da se pokaje (III, 66). Proces je pokajanja utemeljen na junakovu skrušenju, uvidu u svoju nedostojnost (III, 164) i taštinu (III, 205–206), kao i u vlastitu ništavnost (III, 247). Junakov je grijeh protiv Boga (III, 249), njime je Boga uvrijedio (III, 262 i 318) i tako pokazao posvećenu nezahvalnost (III, 319–330) za brojne dragocjene darove što ih je od njega primio (III, 265–312), a među kojima je na prvome mjestu upravo sloboda (III, 265) koju je sagrešenjem zlorabio. Stoga se skrušen (III, 331–332) potpuno prepušta pokajanju (III, 333–342), ispovijeda svoje grijehe (III, 343–378), a onda se prepušta nadi u Božju milost (III, 383–402) i upućuje svoju dušu k Njemu (III, 390). Odbacuje »nečasne običaje« kojima je »dvorio« svijet, ostavlja za sobom »zemlju« i okreće se nebu jer je ono njegov »vječni stan« (III, 408) u kojem može steći istinsku hranu, »kruh prisveti od anđela« i veselje (III, 409–414). Upućuje molitvu nebesima (III, 415–420) i osvješćuje svoju preobrazbu kao uskrsnuće (III, 421). Slijedi molitva Vječnomu Ocu (koja je istodobno i molba zemaljskomu ocu) da mu dodijeli oprost (III, 427–444). Ona se temelji na junakovoj vjeri u Božju mi-

lost i pravednost i nadi da »on prašta tko se kaje« (III, 491–492). Stoga se u nastavku molitve (III, 493–528) poziva na svoje pokajanje (III, 494), skrušenje (III, 507), na ispovijedanje grijeha (III, 511–512) i na Božju milost (III, 523–528). Pouzdaje se konačno u to da ga Otac razumije i bez govora (III, 529–534) i time završuje treći monolog. Na kraju, junak prima nagradu koju je zavrjedio svojom vjerom jer ga »blagi« i dobri otac (III, 535–540) uistinu i prima »sred dvora razvedrena / gdje vijek sunce ne zapada« i dariva cjelovom, »pokojom«, čistom odjećom i prstenom (III, 541–550). Zato svatko ima hvaliti Božju milost (III, 551–552).

Fabula

Razina se onostranoga zbivanja najavljuje već u prvoj sestini – *Suze* su u tome smislu iskupljenje grijeha (I, 4–6, v. str. 48), što je, vidi se iz teksta koji slijedi,⁹⁶ utemeljeno u autoritetu Biblije, ponajprije Novoga zavjeta:⁹⁷

Vječnoga Oca vječna Riječi,
ka si umrlu put uzela,
da se od smrti svijet izliječi,
ka svim biješe život spela, –
Riječi, u Judckoj ka naravi
pravi čovjek si i Bog pravi,
ti s nebesa pošlj odi
meni Duha prisvetoga,
ki od Boga Oca izhodi
i od tebe Sina Boga,
da on objavi s moga glasa,
za naš nauk što ti kaza!

(I, 7–18)

⁹⁶ O uvodnome je odlomku *Suza* (I, 1–48), koji sadrži invokaciju Krista, bilo govora i ranije, ali s naglaskom na onim njegovim aspektima koji su se mogli dovesti u vezu s drugim razinama zbivanja.

⁹⁷ Posebno Iv 1,1.4.14.

Vrhovni je primjer puta iskupljenja grijeha Kristova žrtva čija je svrha izlječenje svijeta (I, 8–9). Krist je, u skladu s kršćanskim učenjem isto što i Riječ (Λόγος – I, 7), Istina, Put, Svjetlo i Život, pa stoga predstavlja jedinstvo Boga i čovjeka utoliko što se oni u njemu kao u Bogočovjeku susreću (I, 8 i 11–12). Zato pjesnik zaziva Krista da mu pomogne pri sačimbi djela tako što će svojim autoritetom posvjedočiti njegovu istinitost.⁹⁸ Uz pomoć Krista, *Suze* bi imale dobiti dignitet objave kršćanskoga nauka (I, 13–18) i potpuno se približavaju Kristovoj »neizhitnoj mudrosti« (I, 20–21), a pritom se pjesnik pred istinom koju želi iznijeti ponizuje i moli čak oprostaj jer se prihvatio uloge posrednika između Boga i čovjeka (I, 19–24, v. str. 117). Ipak, time on preuzima na sebe iz tradicije poznatu posvećenu ulogu pjesnika – proroka. Već spominjani plan djela i njegova razrada (I, 25–36) na ovoj razini zbivanja dobivaju novi značaj: svrha je »otvrdnutu svijes prignuti / na skrušenje od pokore« i na kajanje zbog grijeha. Utoliko je pjesnikova misija analogna Kristovoj po namjeri izlječenja ljudske duše. I uputu čitatelju (I, 31–48) sada razumijemo kao poziv da *Suze* prihvati kao put iz grijeha kroz kajanje i uzdavanje u Božju milost prema oprost i vječnome dobru.

Fabula onostranoga zbivanja zbog takve svoje alegoričnosti nudi slojevitost mogućnost interpretacije, više razina razumijevanja, odnosno »zahtijeva identifikaciju svoga smisla s izvantekstualnim korelatima« kao što je primjerice identifikacija »čitatelja sa svetačkim uzorom o kojem je u određenoj religioznoj poemi riječ.«⁹⁹ S druge strane, na neke od mogućih razina interpretacije priče o razmetnome sinu pjesnik neposredno upozorava u tekstu *Suza*, pa utoliko alegoričnost djela

⁹⁸ O tome kako su se još u starokršćanskih autora invokacije Muza zamijenjivale invokacijama Duha Svetoga, Krista, Boga i dr., v. u Curtiusa, nav. dj., str. 242 i d.

⁹⁹ Zoran Kravar: »Jerolima Kavanjina *Povijest vandelska* kao umjetničko djelo.« U: *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb, 1975., str. 77–78.

dovodi u pitanje,¹⁰⁰ ali ujedno i preuzima ulogu tumača zbivanja koje iznosi.

Fabulu je onostranoga zbivanja ponajprije moguće razumjeti na razini njezine doslovnosti: razmetni sin, izgubljen u grijehu, biva prosvijetljen zrakom svjetlosti i postaje dostojan oprosta. U tome smislu, pred nama je priča o pokajanju konkretnoga lika. Na drugoj interpretativnoj razini, ona je čin pokajanja samoga pjesnika i, istodobno, primjer u koji se svaki čitatelj ima ugledati.¹⁰¹ Sljedeća razina uključuje u sebi dvije prethodne, jer se značaj primjerne fabule proteže na svakoga pojedinoga čovjeka. Utoliko se ona uvijek iznova ponavlja u svakom pojedinom slučaju. Na još višoj razini, fabula je priča o čovjeku uopće. Utoliko što je preuzeta iz kanonskih spisa, štoviše iz usta samoga Krista (Lukino evanđelje), pretendira na potpunu istinitost, pa se ne može dovesti ni u kakvu sumnju. Zato je pripovijedanje parabole ujedno Kristova objava »s moga glasa« (I, 17), a *Suze* u cjelini svojevrsna interpretacija »čitanja iz Evanđelja«, pokušaj približavanja »neizhitnoj« Kristovoj mudrosti, pjesnikova propovijed kojom on, u ulozi svećenika, tumači fragment iz posvećenih spisa. Nadalje, kao priča o okajavanju grijeha i preobrazbi junaka, o njegovu »ustajanju iz gnusobe«, upućuje na samu Kristovu žrtvu i uskrsnuće, pa utoliko reprezentira Evanđelje. Konačno, ona se može razumjeti i kao alegorija cjelokupnoga odnosa čovjeka i Boga, priča koja započinje stvaranjem svijeta i čovjeka, a završuje posljednjim sudom. Njezin je ključni moment u tome smislu epizoda u kojoj Bog iz ljubavi prema čovjeku šalje svoga sina na zemlju kao spasitelja ljudske duše. Na ovoj razini interpretacije, priča o razmetnome sinu smisaono obuhvaća

¹⁰⁰ Usp. o tome: Pavao Pavličić: »Barok kao period starije hrvatske književnosti.« U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. Nav. dj., str. 53.

¹⁰¹ Ove razine razumijevanja fabule imaju podrijetlo u zajedničkim obilježjima vrste religiozne poeme. Usp. P. Pavličić: »Neke zajedničke crte ...«, str. 107.

cjelokupno biblijsko zbivanje. Pritom junakov grijeh reprezentira mrak i kaos prije stvaranja svijeta, zraka Božje milosti stvaranje svjetlosti, svijeta i čovjeka, njegovo »gorko« pokajanje i skrušenje Kristovu muku, a njegova preobrazba Kristovo uskrsnuće. Moment opraštanja junaku upućuje na manifestaciju božanske pravde u trenutku posljednjega suda. Stoga fabula onostranoga zbivanja, razumijemo li je na ovaj način, obuhvaća cjelovitost religijske (kršćanske) povijesti čovjeka.

Samu fabulu čini slijed događaja u progresiji od zla k dobru, od svijeta (zemlje) k nebu, od životinjskoga do božanskoga aspekta čovjeka. Stoga se radi o jednoj fabularnoj liniji. Početna je junakova situacija stanje nevinosti u očinskome domu, a potom stanje grijeha, on zatim u grijeh još dublje zapada, obrat nastupa kada junak bude prosvjetljen, a situacija se razrješuje kada junak zavrijeđi i dobije oprost. Tada nastupa smirivanje i završuje se sukcesija zbivanja. Stoga je fabula zatvorena, a razumijemo li povrat izgubljenih dobara kao povratak u stanje duše kakvo je bilo prije grijeha, prije junakova odlaska od kuće, ona se može predočiti kao kružno kretanje.

Fabularni elementi (po plačevima) raspoređeni su u tri koraka. U prvome je plaču, s aspekta ove razine zbivanja, naglasak na sinovljevu sagrađenju, u drugome na prosvjetljenju, spoznanju i produhovljenju, a u trećemu na skrušenju i pokajanju pred licem »vječnoga oca«. Ovakav se raspored može dovesti u vezu s vjerovanjem u Sveto Trojstvo: »jedna svjetlos u tri zraka« (II, 286). Duhovni put koji junak u *Suzama* prolazi ima stoga tri faze,¹⁰² a njihov slijed zacrtava pjesnik u uvodnome odlomku.¹⁰³

¹⁰² Kategorije kojima se pjesnik služi i slijed događaja ove razine zbivanja *Suza* temelje se na tradiciji kršćanskih spisa meditativne naravi. (O tome usp. E.C. Hawkesworth, na nav. mj.) Jedan je primjer takvoga spisa i djelo Svetoga Bonaventure *Tri puta*, (prev. D. Damjanović, Split, 1985.). Ta su tri puta zapravo jedan trodijelni put: »Čiš-

Kada junak u prvome plaču čuti bol zbog gubitka, on pri tome griješi jer žali za ugodama i dobrima koja su u kontekstu religijskoga isprazna (hrana, odjeća, ljudska naklonost i udobnost). Nije dakle samo tako da se junak tek podsjeća na grijeh, nego on još uvijek griješi. Griješi i kada već razmišlja o onome što ga je na grijeh navelo, jer se u njemu javljaju srdžba, mržnja i osvetoljubivost. Stoga se može zaključiti da je on još uvijek u vlasti zla, da se nije oslobodio utjecaja bludnice. Zato krši Božje zapovijedi:

ćenje dovodi do mira, prosvjetljenje do istine, sjedinjenje do savršenstva. [...] Zato valja znati da postoje tri načina kako se svladava taj trodijelni put, naime: čitanjem i razmatranjem, molitvom i kontemplacijom.« Pri razmatranju »treba znati da se u nama nalazi troje što se ima primijeniti u svladavanju toga trodijelnoga puta, a to su: poticalo savjesti, svjetlo razuma i iskra mudrosti«, str. 19–20. Stupnjevi molitve su »oplakivanje vlastite bijede, drugi se sastoji u zazivanju Božjeg milosrđa, a treći u iskazivanju poklonstva«, str. 30. Kontemplacijom se dopijeva do istinske mudrosti i zaslužuje se nagrada koju »sačinjava trostruki dar, a to je: težnja za vječnim mirom, jasno gledanje vrhunske istine, potpuno uživanje najvećega dobra ili ljubavi«, str. 40.

Dakako da je Gundulić meditativnu literaturu vjerojatnije susreo preko isusovaca, u Loyolinim *Duhovnim vježbama*, koje je vrlo lako mogao imati i u prijevodu Bartola Kašića, i koje su putem toga prijevoda vjerojatno utjecale na same *Suze*, kao što je pokazala D. Fališevac u članku »Bartol Kašić i Ivan Gundulić«, *Croatica XXI* (1990), 34, str. 63–84, usp. posebno str. 66–75. Ipak, primjer znatno starijega spisa Sv. Bonaventure također je ovdje relevantan jer osim što nudi zanimljivu podudarnost ponavljanja trica u razdiobi »puta« kakva je vrlo izrazito (i izričito) prisutna u *Suzama*, pruža istodobno mogućnost da *Suze* stavimo i u širi kontekst i podsjetimo na to da duhovno približavanje Bogu putem posebnoga procesa meditacije i kontemplacije nije ekskluzivno povezano uz u Gundulićevo vrijeme nedvojbeno vrlo prisutno Loyolino djelo.

¹⁰³ Prvi je korak čišćenje od grijeha (I, 27–28, 31–34); drugi je prosvjetljenje kao spoznavanje (cilj je otkrivanje istine i prignuće svijesti – I, 22, 25–26, pridaje se važnost odluci – i samospoznaji I, 35, 39–40); a treći – koji obuhvaća skrušenje, pokoru (I, 26), kajanje (I, 40) i konačno uvid u Božju pravednost (I, 29–30), veličinu njegova milosrđa (I, 41–42) i milost koju dijeli onima koji se u njega pouzdaju i u nj vjeruju (I, 45–46) – treći je dakle uzdizanje čovjeka, njegova preobrazba i usmjeravanje k Bogu. Na kraju zavrijedi čovjek nagradu (»du-go zdravje« – I, 36).

Što ne učinih, što ne skrivih,
u ku zlobu š ne ne upadoh?
Tlačih zakon, neprav živih,
tlapih, mamih, grabih, kradoh;
na vrja se djela spravih;
sram poplesah, Boga ostavih!

(I, 289–294)

Izborom zloga načina života junak je zlorabio svoju slobodu izbora između zla i dobra jer je odbacio i zanemario Božji dar razbora koji mu omogućuje razlikovanje tih dviju oprjeka.

Prvi junakov monolog ima ipak i značaj razbudiivanja njegove savjesti, utoliko što ga razmišljanje o grijehu navodi na samoprijekor i na prihvaćanje svoje situacije gubitka kao kazne i pokore za zla djela. Naime, podsjećajući se svoga grijeha, sin se prekorava jer je ostavio Boga, popustio bludu i duhovnoj lijenosti (I, 294, 312 i 318) i tako postao zloban i opak, srdit, zavidan i sumnjičav (I, 322, 346–348, 324 i 344–345). Sklon poroci-ma, bludu i proždrljivosti, npr.:

Ona i trbuh moj bog s nebi
bijehu, neka bez jezbine
i zaliha pitja u sebi
bludnos moja ne ostine;
tim probirah sa svih strana
piće izvrsne, vina izbrana.

(I, 373–378)

zanemario je vršenje dobrih djela i nije se suprostavio napastima (»š nom ustarah zlobe moje« – I, 380) pa je tako, dopuštajući da ostane »u sljepilu svezan« (I, 382), izgubio slobodu. Zato junakov bol zbog gubitka postaje sram zbog počinjenih grijeha (I, 397), pa najavljuje oplakivanje grijeha: »Ne osta mi drugo u trudu / negli žalos i kajanje« (I, 441–442), čime se uzdiže na viši stupanj približavanja Bogu, stupanj molitve.¹⁰⁴

¹⁰⁴Usp. bilj. 102.

U drugome plaču zraka svjetlosti prosvjetljuje i pobuđuje junakovu moć spoznavanja.¹⁰⁵ Zbog toga se on oslanja u prvome redu na vlastiti razum pri razmatranju zala koja su ga zavela, da bi ih zbog njihove ispraznosti i ništavnosti mogao napustiti i odbaciti:

Netom ovi zrak udari
u stražnika žirnijeh stada,
vidje i pozna sve privari
ke mu uzrok bijehu od jada,
i da stāše za satrti
svoj zli život gorom smrti.

(II, 13–18)

Tako će steći čistu savjest i naći mir i spasenje jer će se usmjeriti k pravome dobru »bez oblaka« (II, 106–108). Razmatranje smrti vodi do prihvaćanja Boga kao vrhovnoga suca koji o sudbini ljudske duše presuđuje na temelju čovjekova načina života. Otkriva se ljepota ljudske duše, značaj Kristove žrtve i Božja blagonaklonost (II, 319–330, za 319–324 v. str. 121):

Andeoska je tebe straža
u životu ogradila,
Božja pomrā ti najdraža
i slatka si kćerca mila:
on neumrli, da te spase,
umrlu odjeću uze na se.

(II, 325–330)

Zato se uz strah od kazne ponovno javlja sram (II, 331–334), čuvstvo koje motivira junakovu odluku o pokajanju.

U trećem koraku (III. plač) junak se potpuno podvrgava vrhovnoj Božjoj vlasti i uzdaje se u svoju vjeru u »iskru mudrosti«¹⁰⁶ kako bi postigao maksimalnu blizinu s Bogom. Slobodan je jer je odbacio zla koja su dovele do sputanosti u grijehu, pa je slobodna i njegova ko-

¹⁰⁵ Motiv zrake božanske milosti istaknuo je P. Pavličić kao jedan od karakterističnih za književnu vrstu religiozne poeme kakvoj pripadaju i Gundulićeve *Suze*, a kojom se signalizira preobraćenje grješnika. Usp. »Neke zajedničke crte ...«, str. 107.

¹⁰⁶ Usp. bilj. 102.

načna odluka. Pouzdaje se u Božje milosrđe i zaziva ga kako bi mogao iskazati poklonstvo. Na taj način on stječe dobra koja mu u krajnjoj instanciji omogućuju i potpunu zbliženost s Bogom (mir, istinu, dobrotu i pravu ljubav). Budući da se, u skladu s kršćanskim naukom, mogućnost približavanja čovjeka Bogu ne može naravnim razumom shvatiti, to pjesnik u uvodnome dijelu trećega plača govori o čudu čovjekove preobrazbe, njegova obrata, o tome kako iz grijeha i ničega »s milosti zgora dane / pristvori se i ustane« (III, 35–36). Ono je osobito i »vrh svih čuda«¹⁰⁷ zato što podrazumijeva pristanak ljudske slobodne volje (III, 14–15):

Ali obrnut i svrnuti
 ljudsku pamet u slobodi,
 ka se odlukom svojom puti,
 čuda ostala sva nadhodi;
 jer ako se volja oprijeće,
 višnja vlas ju silit neće.

(III, 13–18)

Usporedi također:

promjena je ova odviše
 vrh svijeh čuda čudna u sebi,
 i nije stvari slavom više
 ni na zemlji ni na nebi, –
 Božje ruke svemoguće
 djelo najviše i najvruće!

(III, 37–42)

Čudo se sastoji u tome što Bog iz ljubavi i milosti potiče čovjeka, zatočena u grijehu, na to da po svojoj slobodi donese ispravnu odluku o prepuštanju Božjoj mudrosti i da se tako potpuno očisti i oslobodi od grijeha i nevolje (ne-volje):

Kad potisne u nevođu
 grijeh čovjeka i porazi,
 gane Višnji blagi vođu,
 i satrena čim ga pazi,

¹⁰⁷ Usp. »Veličina božanskog čovjeku se pokazuje kao čudo i kroz čudo.« D. Fališevac, *Ivan Bunić Vučić*, str. 56.

pun milosti, pun ljubavi,
srce i novi duh mu stavi.

(III, 43–48)

Na taj način čovjek pristaje na preobrazbu koja mu donosi novi život (III, 49–54), svjetlost, krjepost, pravdu i milost (III, 55–60):¹⁰⁸

Čovjek tada, *ki bi prija*
suh prut, z dobrieh djela zene,
i pokorom jakno zmija
svlači stare svê promjene,
a obslužujuć dobra djela
ptica izlijeta iz pepela.

Ter jakno orô bistri upira
od ufanja vid s kriposti
u sunce ono ko prostira
zrak mu od pravde i od milosti,
i poničuć novim veće
starijih žeja perje meće.

(III, 49–60)

Zato junak u trećem plaču pribjegava molitvi i otvara se objavi Božje mudrosti, u kajanju oplakuje svoje grijehe, priželjkuje još veću bol kao kaznu za njih (III, 217–234), iskazuje divljenje Božjim stvorenjima (zvijezde – III, 175–186), poklonstvo Bogu:

I ja *ki sam ništa u sebi,*
ja smio sam, ah jaoh, Bože,
neizmernu zgriješit tebi,
znajući da vlas tva sve može,
ne držeći u spomeni
ke milosti poda meni?

(III, 252)

¹⁰⁸ Usp.: »Nije dovoljno jednostavno čudo novog početka u proljeće, koje vrijedi samo za običnu prirodu, već uzvišenije čudo unutrašnjeg preobraćenja iz slobode koje je moguće samo čovjeku. [...] Bog je milostiv i zato što je čovjeku dao slobodu i time ga učinio sposobnim za unutrašnji preobražaj i uskrsnuće.« H. Rothe, nav. dj., str. 79. Usp. također: »Slobodnom odlukom na temelju unutrašnjeg prosvjetljenja čini se da je dosegnut najviši stupanj uzvišenog. Cilj je sjedinjenje s Bogom ocem.« Nav. dj., str. 80.

i zahvalnost za darove koje je kao čovjek od Boga primio, npr.:

Dar bi negov mâ sloboda,
pravdu i milos u me stavi,
gospostvo mi vječno poda
vrh stvorenja svoga u slavi,
er htje da sâm čovjek vlada
od istoka do zapada.

(III, 265–270)

ili:

Za piću mi voće uzgoji,
a za lijeke bije uzplodi;
na mû službu htje da stoji
sve što leti, plove i hodi;
dâ mi život, bitje, stanje,
pamet, mudros, svijes i znanje.

(III, 283–288)

skrušen i raskajan zbog svoje ranije nezahvalnosti:

Sam ja biću vrh svih zviri
tvrda srca, prijeke čudi
s neharnosti koju tiri
moj u zlobah život hudi,
zli odmetnik sve dni svoje
stvorite!Ja duše moje?

(III, 325–330)

Stječe time dostojnost i pravo da se nada Božjoj milosti i usmjeruje svoju dušu Bogu (III, 390):

I zasve to mōći nije,
čijem se boli srce i kaje,
da količak bi grijeh prije,
sada žalos tolika je,
ali ufam da je u Boga
milos veća grijeha moga.

Milosrdje je Božje veće
neg sve hude mē krivine,
zašto Višnji dobri neće
kajan grešnik da pogine;
tijem što čekam tužan odi?
Dušo moja, k nēmu hodi!

(III, 379–390)

jer grijeh definitivno odbacuje:

Dosta, dosta bi svijet dvoren
s običaji svim nečasne;
na stvari sam svjetle stvoren
neg su od zemlje ove tmasne;
zvijerma zemlja, nebo gori
vječni stan se moj govori.

(III, 403–414)

Na koncu, nagrada je oprost, ali i mir, čistoća, ljubav i – vječni život.

Raspored fabularnih elemenata upućuje dakle na tročlani put koji junak tijekom onostranoga zbivanja prolazi i koji je raščlanjen na (i) grijeh, ne-slobodu (u kojoj je smućen i nesvjestan, okružen tamom) i prepoznavanje grijeha; na (ii) prepoznavanje ništavnosti i ispraznosti zemaljskih dobara koje uvjetuje Bog šaljući zraku svjetlosti pri čemu se junak ipak oslanja i na vlastiti razum, pa je rezultat jasniji uvid u narav grijeha i spoznaja Boga kao stvoritelja ljudske duše; i na (iii) usmjeravanje i potpuno približavanje Bogu. U tome se trećemu koraku, koji junak začinje svojom slobodnom odlukom, približavanje Bogu ostvaruje putem potpunoga prepuštanja vjeri i pouzdavanja u Boga i u njegovu mudrost, radnjama skrušenja, kajanja, oplakivanja grijeha, ispovijedi, molitve.

Stoga se slijed fabule onostranoga zbivanja može razumjeti i kao svojevrсна duhovna vježba, pjesnički uobičen primjer načina na koji se postiže Božja blizina i sve ljudske sposobnosti i mogućnosti mobiliziraju u tu svrhu.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Usp.: »I jedan i drugi pjesnik [Gundulić i Bunić] oblikuju poemu na dominantnim pitanjima vjere 17. stoljeća, oba pjesnika glavni lik koncipiraju kao primjer, kao *exemplum* kršćanske misli o mogućnosti oslobađanja od grijeha milošću Božjom, oba prikazuju svoje grešnike u ekstatičnoj težnji za sjedinjenjem s božanskim.« Dunja Fališevac: »Dživo Bunić Vučić i dubrovački barokni pjesnici.« *Croatia*, XVIII (1987), 26/27/28, str. 203.

Likovi

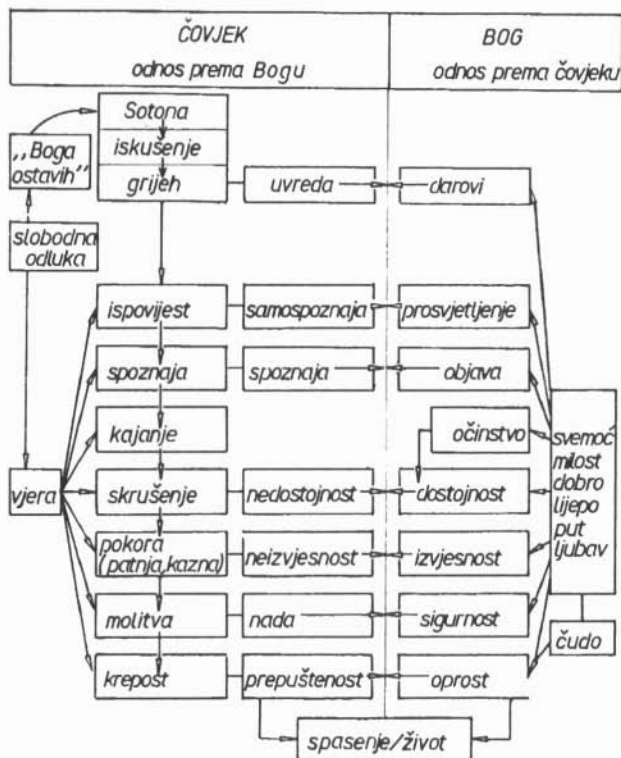
Na razini su onostranoga zbivanja djelatna tri lika. To su sin kao čovjek, Sotona kao utjelovljenje zla (u liku bludnice)¹¹⁰ i Bog kao sâm dobro. Junaka/čovjeka karakterizira slobodna volja i mogućnost promjene. Osim toga, to što se on u *Suzama* naziva sinom ima na ovoj razini zbivanja novi značaj: čovjek se predstavlja kao sin Božji, a Bog kao »otac vječni«. Kao predstavnici dvaju oprečnih načela, likovi Sotone i Boga krajnosti su između kojih se sin (čovjek) kreće.

Odnosi se među likovima mijenjaju tijekom razvoja fabule, a uspostavljaju se na temelju junakova izbora i odluke. Naime, junak je na početku u vlasti zla jer je svoju slobodu zlorabio i tako je izgubio. Kad se postupno oslobađa, osamostaljuje se i donosi odluku da se prepusti dobru. Stoga je na kraju svojevoljno u vlasti dobra. Sotona i Bog ne susreću se neposredno, nego samo kroz lik sina. U prvome je plaču Sotona alegorijski prisutan kroz bludnicu i djeluje kao *agens*, a sin kao *patiens*. U drugome se plaču sin oslobađa, donosi slobodnu odluku, pa postaje *agens*. U trećem je plaču ponovno *patiens*, a *agens* je Bog. Može se reći da sinovljevo preuzimanje uloge *agensa* omogućuje Božja intervencija (zraka), dok ulogu *agensa* Bogu priprema na neki način sâm junak slobodnom odlukom – jer ljudska je pamet »u slobodi« i »puti se« svojom odlukom (III, 14–15, v. str. 150).

U cjelini je razvoja fabule onostranoga zbivanja sin tematska sila. Sotona je protivnik koji je junaka savladao. Izlazak iz podređenoga položaja junak priprema najprije vlastitim snagama, uviđajući svoju krivnju, a potom mu u pomoć priskače »vječni otac«, prosvjetljenjem po kojemu junak može spoznati pravu narav grije-

¹¹⁰ Bludnica se prikazuje kao zmija, njena je istina laž, ona zavodi i uništava junaka mameći ga k sebi. Slika zmije u cvijeću (I, 186) prepoznatljivom simbolikom upućuje na njenu ulogu na razini onostranoga zbivanja: ona predstavlja Sotonu, pa ako je sin u njenoj vlasti on je u vlasti Sotone i prepušten zlu.

ha i steći »pamet hitru«. Stoga se Bog pojavljuje u ulozi pomoćnika, ali i u ulozi dodjelitelja dobra jer preobraća junaka čudom i donosi mu željeno dobro. Ulogu dodjelitelja željenoga dobra on međutim ipak dijeli sa samim sinom, utoliko što rasplet uvjetuje i njegova slobodna odluka.



Sl. 7. Odnos čovjeka i Boga na razini onostranoga zbivanja

Dvosmjerno se suodnošenje čovjeka i Boga u slijedu razvoja fabule onostranoga zbivanja može predložiti kao niz stupnjeva njihove komunikacije (usp. sl. 7). Ljudski pol pritom obuhvaća liturgijski način komunikacije čov-

jeka s Bogom (ispovijed, kajanje, skrušenje, pokora, molitva). Sve ove liturgijske radnje dobivaju smisao i postizu svoju svrhu jedino u svjetlu teologijskoga uvida. Zato je drugi pol onostranoga zbivanja »teologijski« i obuhvaća uviđanje Božje svemoći, dobrote, ljepote, ljubavi i milosti, kao i prepoznavanje Boga kao puta. Kroz ove se kategorije, do kojih se dolazi kršćansko-teologijskom interpretacijom pojedinih mjesta iz Novoga, ali i Staroga zavjeta (geneza, dar razlikovanja dobra i zla, starozavjetna čuda) prikazuje sinovljeva vjera kao vjera ljubavi, odnosno Kristova vjera, a odbacuje se vjera iz straha od Božjega suda. »Liturgijska« i »teologijska« razina uzajamno se uvjetuju, pa samo u njihovu sudnosu može doći do komunikacije čovjek – Bog. Prva je utemeljena u čovjekovoj slobodnoj odluci, a potonja u čudu i u Božjoj milosti. S aspekta čovjeka, način komunikacije u cjelini može se nazvati skrušenjem (kao što je i pjesnik učinio naslovljavanjem III. plaća), dok se s aspekta Boga radi o opraštanju. U tome smislu sin prelazi put ispravnoga vjernika, kršćanina, i na taj način čini sve što je u njegovoj moći da bi uspostavio vezu s Bogom. Uspostavljanje te veze ne zbiva se isključivo ni u okviru logičkoga razmišljanja, niti u okviru vremenitosti trajanja zemaljskoga života, nego u okviru duhovnoga, religijskoga života.

Pripovjedač

I na ovoj se razini zbivanja može uočiti paralelizam autorskoga pripovjedača koji iznosi fabulu i junaka/govornika koji o svojim aktivnostima neposredno izvješćuje. Pouzdanost pozicije autorskoga pripovjedača osigurana je autoritetom Biblije i kršćanskoga nauka na koji se eksplicitno oslanja i to s jedne strane preuzimanjem same priče iz Novoga zavjeta, a s druge strane, u momentu stapanja njegova glasa s glasom samoga pjesnika, upozoravajući na to da je priča samo primjer čija je

svrha predočavanje različitih razina interpretacije. Religijski kontekst u koji se djelo potpuno uključuje i koji podrazumijeva »kontrast između božanskoga ustroja univerzuma i prirode grijeha«,¹¹¹ a zasniva se na vjeri u objavu Biblije, jamči sigurnost ishoda i istinitost zbivanja. Drugim riječima, »istina, odnosno neka koncepcija zbilje« koja je »uvijek pozadina na kojoj se umjetnost ostvaruje«¹¹² u slučaju je *Suza* prepoznatljiva kao kršćanska »koncepcija zbilje«. Budući da se *Suze* na ovoj razini zbivanja svjesno potpuno uklapaju u taj kontekst, to je pozicija pripovjedača neposredno ovisna o tome da li ga u potpunosti prihvaćamo ili ne.

Uloga autorskoga pripovjedača na ovoj je razini zbivanja dominantna u odnosu na ulogu fiktivnoga pripovjedača/govornika, i to zato što ovaj, za razliku od prvoga, nema potpuni (ni objektivni) uvid u sve događaje onostranoga zbivanja, odnosno u onaj dio zbivanja koji se zasniva na Božjoj intervenciji u slijed događaja. Tako primjerice samo autorski pripovjedač daje obavijest o tome da Bog prosvjetljuje junaka zrakom svjetlosti, a junak sa svoje strane izvješćuje tek o tome što se s njime i u njemu zbog toga zbiva.

Vrijeme

Tempus dicendi i *tempus agendi* onostranoga zbivanja identični su utoliko što padaju izvan – vremena. Naime, s obzirom na doslovnu razinu razumijevanja fabule, oni se s aspekta autorskoga pripovjedača na prvi pogled razlikuju, jer se čini da vrijeme kazivanja dolazi nakon vremena zbivanja. Međutim, *tempus agendi*, s obzirom na narav zbivanja koje se iznosi i s obzirom na njegovu višeslojnost značenja, tendira tomu da uvijek iznova bude sadašnje vrijeme i da tako postane potpuno neovisno

¹¹¹ Z. Kravar: »Jerolima Kavanjina ...«, str. 34.

¹¹² Milivoj Solar: *Ideja i priča*. Zagreb, 1974., str. 47.

o sukcesiji historijskoga vremena. Glagolske vremenske oznake za izricanje apsolutne prošlosti (npr. aorist: *udari* – II, 13; *postavi*, *pade* – III, 548–549) izmjenjuju se s prezentom (*gine* – II, 63; *plače* i *boli* – III, 67 i sl). Prošlost na koju se tako upućuje ima značaj neke vrste duhovne prošlosti koja omogućuje da se onostrano zbivanje *Suza* razumije kao primjer, *exemplum*. Prošlost implicira dovršenost i cjelovitost fabule, a time upućuje na mogućnost da se duhovna preobrazba provede do kraja. Da bi primjer mogao biti relevantan, valja ga imati pred očima u cijelosti jer »Dan večerom, čovjek svrhom / u životu svom se hvali« (I, 43–44). Priča o razmetnome sinu ima naime postati dijelom duhovne prošlosti svakoga čitatelja, a on je svakim sljedećim čitanjem i razumijevanjem iznova posadašnjuje, pa njezina »prošlost« postaje tako irelevantna. Stoga se može reći da je vrijeme onostranoga zbivanja ono »vrijeme« u kojemu se vremenitost potpuno gubi u okružju vječnosti, i to na dva načina. S jedne strane, na način na koji priroda svojim uvijek iznova ponovljivim ciklusima uzima udjela u vječnome trajanju:

Za me cvijetjem različime
prolitje se mlado kruni;
za me rodno letnje vrime
zlatnim klasjem ríve puni;
za me zrela jesen paka
kiti o dubju voća svaka.

(III, 295–300)

S druge strane, ako onostrano zbivanje *Suza* razumijemo kao alegoriju svekolikoga zbivanja između čovjeka i Boga koja obuhvaća raspon cijele (biblijske) »povijesti« čovjeka i svijeta, onda je vrijeme ove razine zbivanja vječnost jer u sebi obuhvaća ukupnu vremenitost čovjeka, ali i ono što joj prethodi i što za njome dolazi. Čovjekova se vremenitost u tome smislu izjednačuje s vremenom čovjekova boravljenja na zemlji, pa je utoliko neka vrsta »sadašnjosti« čovjeka kao ljudskoga bića i spona između onoga što čovjeku prethodi (»općenije tmine« – II, 3) i onoga što je pred njim (vječna »svjetlos u tri zra-

ka« pod čijom su vrhovnom vlašću ne samo »udes i sreća«, nego i smo »vrime« – II, 286–288). Uostalom, to je također jedan od razloga zbog kojih se trenutak junačke preobrazbe s aspekta njegove ljudima prirodene vremenitosti može smatrati čudom – on naime utemeljuje odvajanje od vremena i participaciju u vječnome.

Mjesto

Mjesto je onostranoga zbivanja, kao i na ostalim razinama zbivanja, analogno vremenu. Stoga, kao što junak iz ništavne vremenitosti uspostavlja kontakt s vječnošću, tako se iz ništavnoga svijeta u koji se isprva zapleo, uspinje u »nebo gori«, svoj »vječni stan« (III, 407–408), u »dvor razvedreni« gdje »vijek sunce ne zapada« (III, 543–544).

Prostor je onostranoga zbivanja susretište čovjekova bića i Božje sveobuhvatnosti, pa se ono u krajnjoj instanciji proteže na beskrajnost. Drugim riječima, prostor je svekoliko ljudsko biće koje u identifikaciji s beskonačnim Božjim bićem poništava svaku zamislivu prostornu protežnost, pa postaje beskonačno.

Govorne perspektive

Na ovoj je razini zbivanja dominantna refleksivna govorna perspektiva, ali se ona zbog religijskog konteksta može iščitavati na specifičan način. Uz nju je relativno često prisutno i preuzimanje gotovih fragmenata kanonskih tekstova. Stoga ćemo u ovome poglavlju ponajprije nastojati pokazati kojim se tipovima izričaja pri iznošenju onostranoga zbivanja uspostavlja komunikacija između čovjeka i Boga. I ovdje se nameće potreba razlikovanja junakova govora, govora autorskoga pripovjedača i govora samoga pjesnika.

Junakov govor u prvome monologu, kao govor o grijehu i iznošenje grijeha, ima obilježja ispovijesti, dakle liturgijskoga tipa izričaja. Sinovljevo sjećanje poprima svojstva ispovijesti kada on svoja djela predočava kao kršenja Božjih zapovijedi i raščlanjuje svoj grijeh u skladu s tim predloškom. Zato se neki njegovi izričaji mogu dovesti u relaciju s pojedinim zapovijedima. Junak je prekršio zapovijed »Nemoj imati drugih bogova uz mene« (Pnz 5,7): »Boga ostavih« (I, 294) i »Ona i trbuh moj bog s nebi / bijehu« (I, 373–374). Prekršio je zapovijedi »Ne ukradi« (Pnz 5,19) i »Ne svjedoči lažno« (Pnz 5,30): »tlapih, mamih, grabih, kradoh« (I, 292) kao i zapovijed »Ne učini preljuba« (Pnz 5,18): npr. »što mâ bludnos većma žudi« (I, 352). Također je počinio gotovo svih sedam glavnih grijeha: grijeh oholosti (»Staše u glavi ponosita / vrlo oholas u nescjeni« – I, 301–302), bludnosti (npr. »a rigahu usta huda / krv smrdeću gnusna bluda« – I, 311–312), zavisti (tako »zgrizoh sebi usne od ijeda« – I, 346 ili »Mećahu oči s navidosti / zglede otrovne, zlobne i krive« – I, 307–308), neumjerenosti u jelu i piću (»tim probirah sa svih strana / piće izvrsne, vina izbrana« – I, 377–378), srditosti (»rijeh: 'U kući živ se sprazi, / bud' prijatel' moj najdraži!'« – I, 347–348) i liječnosti (»a noge [bijehu] k dobru lijeone« – I, 318). Zato sebe smatra vrijednim prijekora (I, 391–396), pa njegov put okajavanja grijeha ima značaj pokore.

Liturgijski modusi izričaja, odnosno »ritualni oblici govornoga ponašanja«¹¹³ osobito dolaze do izražaja u trećem plaču, kada ih junak svjesno provodi, pa neke od njih čak i imenuje. Tako se već na samome početku trećega monologa ponovno upućuje na ispovijed, ali sada sažeto: »Ćačko! zgriješih« (III, 101). Veliki dio trećega monologa (III, 134–330) može se u tome kontekstu shvatiti kao odlomak u kojemu se junak kori što već ranije nije prihvatio objavu istine o ništavnosti zemaljskih stvari i o potrebi vjere u Boga, npr.:

¹¹³ Z. Kravar: »Barok kao potonulo...«, str. 181.

I nesvijestan ja sam mogô
 Boga ostavit pri taštini,
 ki je dobro pravo i mnogo,
 put i život moj jedini, –
 put po komu tko se puti
 nikad neće poginuti; –

(III, 205–210)

pa prihvaća zasluženu kaznu (III, 157–168, v. str. 107)
 vršeći tako plaćem i pokajanjem pokoru, npr.:

Ah jaoh, plačne oči moje,
 gdi su od groznijeh suza mora?
 Plač' te, plač' te sve dni svoje,
 plač' te, plač' te bez umora;
 ah, i da se grijeh moj skрати,
 život se u plač vas obrati!

Nu kad ja sam tvrđi od stijene,
 ter ne plaćem zadovoljno,
 daj propači ti, kamene,
 bitje moje prinevoljno;
 što ne ćutim ja, ti ćuti, –
 ja od kamena, ti od puti!

Svijetlo sunce zlatnijem zrakom
 družijem goram vrhe resi;
 sved se meni pod oblakom
 skrivaj lice od nebesi:
 neka u ovakoj crnoj noći
 ne budem se nazret moći!

(III, 217–234)

Uzvisivanje i slavljenje Boga i ponizivanje sebe (skrušenje) mogu se razumjeti kao jedna vrsta molitve, modus obraćanja Bogu. Liturgijski oblik molitve posebno dolazi do izražaja kada sin neposredno moli milost ili oprost, npr:

Zarosite, o nebesa,
 milos vrhu srca moga,
 i vi oblaci puni uresa,
 jur daždite pravednoga;
 zemlja otvor' se i veseja
 puna plodi spasiteja!

(III, 415–420)

Oče vječni, ne umijem rijeti,
 paček jezik moj je svezan,

kroz grijeh hudi i prokleti
 koju ćutim ja boljezan:
 zgriješih tužan protiv nebi
 i mom ocu zgriješih tebi.

Zgriješih, zgriješih teško odveće
 prid tvojijem, ćačko obrazom,
 i stoga sam, jaoh, sred smeće
 pribjen lutim sad porazom;
 nu je milos tva velika
 vrh skrušena pokajnika.

Ćačko dragi, ćačko mili,
 ja se vraćam k tebi opeta
 zasveda me ti odili
 i ja otidoh s tašta svijeta:
 jaoh, sin tvoj sam, ah, spomeni
 da ti život poda meni.

(III, 427–444)

ili na više mjesta u odlomku III, 475–528, iz kojega se za primjer može navesti sljedeća sestina:

Pomiluj me, ćačko mili!
 Nijesi, nijesi tvrda stijena
 da od grešnika, koji cvili,
 pokajana i skrušena,
 jaoh, molitvu nećeš čuti
 i od srca glas gñanūti.

(III, 517–522)

Međutim, i cijeli se treći monolog može shvatiti kao molitva u njezinim različitim aspektima. Naime, junak se u suglasju s kršćanskim naukom Bogu i može obratiti jedino molitvom, ponizan i skrušen. Sa svoje strane, Bog se junaku očituje objavom u koju ovaj vjeruje kao u istinu. Prethodni je uvjet dostojnosti junaka da se uopće obrati Bogu njegovo očišćenje od grijeha. Ono se provodi liturgijskom formom ispovijedi (I. plač), a njime junak zaslužuje prosvjetljenje. Značaj je II. plača na razini onostranoga zbivanja u tome što se na kraju procesa spoznavanja Bog junaku objavljuje. Na temelju objave, pristupa junak molitvi.

Osim što se na ovoj razini zbivanja prepoznaje osnovna shema meditativne duhovne vježbe, moguće je

dakle također uočiti da su ispovijed, pokora i molitva one liturgijske forme kojima junak u svojim monolozima uspostavlja sa svoje strane komunikaciju s Bogom, a način na koji Bog »razgovara« s čovjekom je objava. Ona se u tekstu realizira kao prenošenje biblijskih fragmenata.

Autorski pripovjedač iznosi slijed događaja onostranoga zbivanja narativno, no pritom se potpuno podvrgava Novozavjetnomu predlošku. Na ovoj razini zbivanja, pripovjedač gotovo uopće ne intervenira u kanonski tekst, što se vrlo lako uočava usporede li se pojedini fragmenti iz Biblije s izričajima u *Suzama*.

U Lukinu evanđelju nalazimo tako: »sin [...] rasu svoje imanje provodeći život razvratno« (Lk 15,13), a u *Suzama*: »sin, ki dio blaga očina / rasu, čim svē blude tiri« (I, 55–56). Ulomak »taj (čovjek) ga posla na polje da čuva svinje. Uzalud je čeznuo da bar jednom napuni trbuh ljuskama od mahuna što su ih jele svinje« (Lk 15,15–16) prepoznaje se u stihovima: »sharan stražnik od živina / kijeh želudom gora žiri« (I, 57–58) i »mrući od glada žirnom skotu / na jestojci zavidijaše« (I, 63–64). »Tada dođe k sebi« (Lk 15,17) proširuje se na cijeli II. plač. Međutim, posljednji ulomak *Suza* ponovno gotovo u cijelosti odgovara predlošku. Tako u Luke stoji o ocu: »sažali mu se [...] izljubi ga« (Lk 15,20) i »Tada otac reče [...] donesite haljinu, onu najbolju i obucite ga! Stavite mu na ruku prsten [...]« (Lk 15,22). U *Suzama* nalazimo: »Primi od sina ponižena / molbu, i celov dâ mu« (III, 541–542), kao i »odjeće / od čistoće na n postavi / i prsten mu poda« (III, 547–549).

Gotovo doslovno preneseni fragmenti iz biblijske parabole zatječu se i unutar junakovih monologa. Primjerice fragment »Ustat ću, poći ću ocu svome, pa ću mu reći« i d. (Lk 15,18) prenesen je u stihovima III, 421–422 i 426 (v. str. 42).

Pripovjedač se od predloška udaljuje utoliko što donekle interpretira iznesene događaje. Tako primjerice junakovo nalaženje sebe obrazlaže zrakom Božje milosti u sljedećem odlomku u kojemu glas samoga pjesnika prelazi u glas autorskoga pripovjedača:

Pokli Božja veličina
 u početak svijet satvori,
 sred općenijeh najprije tmina
 od svjetlosti zrak otvori,
 i ostaše razlučene
 s bijelijem danom noćne sjene.

Tako u tminah svijeta ovoga,
 zametena svega u sebi,
 kad čovjeka umrloga
 vlas pritvara višna s nebi,
 prosvitli ga blago dosti
 najprije zrakom svê milosti.

Netom ovi zrak udari
 u stražnika žirnijeh stada
 [...]

(II, 1–14)

Na taj način uvodi autorski pripovjedač lik Boga, pa priča koja bi ostala samo »ovostrano« zbivanje dobiva dimenziju onostranosti i može se razumjeti kao primjer komunikacije čovjeka i Boga. Osim toga, tako se omogućuje i osmišljuje pojavljivanje liturgijskih tipova izričaja unutar junakovih monologa.

Dijelovi teksta koji se mogu povezati uz glas samoga pjesnika, a pripadaju razini onostranoga zbivanja, u velikoj se mjeri također oslanjaju na neposredna prenošenja kanonskoga teksta Biblije, i to Novoga i Staroga zavjeta. Njihovu ulogu ocrtava pjesnik u stihovima kojima zaziva Kristovu pomoć (I, 13–18, v. str. 143) i kojima gotovo da pridaje *Suzana* dignitet objave božanske mudrosti. Nadalje, kada tumači pojedine momente fabule onostranoga zbivanja, primjerice kada obrazlaže čudo preobrazbe ljudske duše (III, 1–60), on se u izričaju s jedne strane približava formi karakterističnoj za teološki disput, a s druge strane preuzima ulogu propovjednika. Zato su *Suze* ne samo pjesnikovo »razmišljanje«, nego i propovijed upućena čitateljima s ciljem da ih uvjeri u potrebu vjerovanja. Konačno, kao čin pjesnika kojim se kao svojim vlastitim pokajanjem (I, 1–6) on sâm ima uzdignuti do Božje milosti, cijela se poema može razumjeti kao pjesnikova molitva, molitva koju izriče

na sebi primjeren i istinskomu pjesniku uostalom i jedini mogući način – u formi pjesničkoga djela.¹¹⁴

Sažetak

Analiza razine onostranoga zbivanja *Suza* pokazala je da se ona realizira u zatvorenoj i jednolinijskoj fabuli kružnoga tijeka koja otvara nekoliko mogućnosti interpretacije svoga smisla. Najviša interpretativna razina daje smisao ostalima i utemeljuje ih, a to je ona u kojoj junaka razumijemo kao primjerni lik koji alegorijski predstavlja čovjeka uopće, a fabulu kao biblijsku i religijsku »povijest« čovjekova postojanja, od stvaranja čovjeka do posljednjega suda. Pri tome se junak/čovjek pojavljuje kao Božji sin koji prevaljuje duhovni put od nevinosti, preko odvojenosti od Boga i boravka u vlasti zla i Sotone, pa preko prosvjetljenja do povratka Bogu kao svomu stvoritelju i vrhovnomu ocu. Taj povratak omogućuje s jedne strane Božja milost po kojoj on najprije čovjeka prosvjetljuje, a potom mu oprašta, a s druge strane čovjekova slobodna volja i njegovo dragovoljno skrušenje i pokajanje. Zato je junakova preobrazba, njegovo uskrsnuće, shvaćena u *Suzama* kao čudo, jer podrazumijeva dvostranu, uzajamnu komunikaciju čovjeka i Boga.

¹¹⁴ U skladu su s našima rezultati do kojih je u svojoj studiji o generičkim obilježjima Đorđićeve poeme *Uzdasi Mandalijene pokornice*, došla i Julijana Matanović. Autorica je analizirala i Gundulićeve *Suze*, pa je u izričajima pjesnika (u kojima smo ovdje izlučili, doduše vrlo bliske, ali ipak ne samo pjesnikove izričaje, nego i izričaje autorskoga pripovjedača) i samoga junaka prepoznala karakteristične »sekundarne žanrove« koji čine pojedine plačeve poeme žanrovski hibridnima. Poblíže: »Pjesnik je nosilac propovijednih i ispovijednih partija teksta. Sin, čiji se morfološki paragrafi češće nego li u Đorđićevim 'Uzdasima' realiziraju jednim žanrom, oblikuje ispovijedne, molitvene, vjersko poučne, litanijske i komentatorske dijelove plača.« *Barok iz suvremenosti gledat*. Osijek, 1992., str. 96.

Vrijeme se ovoga zbivanja proteže na vječnost u kojoj se susreću Božja »vjekovitost« i čovjekova vremenitost i u kojoj se čovjek od vremenitosti odvaja da bi se uzdigao u vječnost. Mjesto je zbivanja čovjekovo svekoliko biće koje se u susretu s Bogom proširuje na njegovu protežnost, na beskrajan prostor.

Pri iznošenju onostranoga zbivanja pjesnik se u velikoj mjeri oslanja na biblijski tekst, pa gotovo doslovno prenosi pojedine epozode iz Novoga i Staroga zavjeta. One u *Suzama* imaju funkciju posvećene Božje objave i kao takve manifestiraju način na koji Bog, putem svetih spisa, »govori« čovjeku. Čovjek se obraća Bogu na više načina: kao junak rabi liturgijske forme poput ispovijedi, pokore i molitve; kao pripovjedač pripovijeda priču o razmetnome sinu gotovo je doslovno prenoseći iz Evanđelja; kao pjesnik približava se izričaju teologijskoga disputa i propovijedi, ali istodobno *Suze* u cjelini, sa svim različitim načinima i tipovima izričaja i brižno razrađenom pjesničkom strukturom, razumije kao modus vlastitoga obraćanja Bogu, pa one dobivaju dignitet posvećenoga izričaja, molitve. S druge strane, *Suze* također pretendiraju na to da ih se shvati kao objavu, jer u kontekstu kršćanskoga nauka, time što se u potpunosti oslanjaju na kršćansku dogmu, imaju značaj neupitne istinitosti. Kao duhovna vježba i kao objava ujedno, uzvisuju se na razinu religijski posvećenoga spisa, jer kao naputak za pronalaženje pravoga »puta« k dobru, spasenju i Bogu imaju za cilj najvišu vrijednost na hijerarhijskoj ljestvici kršćanskih duhovnih vrijednosti.

Razina onostranoga zbivanja dominira trećim plaćem, iako su događaji relevantni za ovu razinu zbivanja smješteni i u prva dva plaća. Oni su jednako važni za slijed onostranoga zbivanja kao i događaji završnoga dijela *Suza*, ali njihova se važnost i relevantnost prepoznaje tek s aspekta i u svjetlu događanja u posljednjem dijelu poeme.

IV. KOORDINACIJA TRIJU RAZINA ZBIVANJA

U *Suzama* se koordinacija pojedinih razina zbivanja uspostavlja kroz kompozicijski i tematski paralelizam horizontalne strukture razvoja fabule, koja je naglašena i razdiobom na plačeve, a osim toga, svaka od razina ima svoje mjesto u vertikalnoj tročlanoj strukturi djela. Stoga ćemo najprije razmotriti kompozicijski paralelizam i način vertikalnoga suodnošenja triju razina zbivanja koje su u *Suzama* prisutne, a potom njihov tematski paralelizam i značaj njihova vertikalnoga suodnošenja s aspekta tematike djela.

Kompozicijski paralelizam i vertikalno kretanje

Analiza je triju razina zbivanja *Suza* pokazala da svaka od njih, s obzirom na horizontalnu strukturu, slijedi tročlani razvoj fabule. Tri su faze pojedinih razina zbivanja uzajamno analoški postavljene. Načelno, prva faza uvijek reprezentira polazišnu konfliktnu situaciju, situaciju gubitka, a treća donosi razrješenje situacije i povrat izgubljenih dobara. Druga faza sjedinjuje prvu i drugu, sučeljava ih i sadrži junakovu preobrazbu, njegovo osvještenje u trenutku krize koje omogućuje razrješenje. Treća je faza na svim razinama zbivanja bogatija od prve, pa nije njezin puki antipod, utoliko što u sebi obuhvaća iskustvo i prve i druge faze zbivanja. Stoga ona retroaktivno povezuje slijed zbivanja u jedinstvenu cjelinu i javlja se uvijek kao sinteza koja pridaje smisao svim prethodnim događajima. Zato se može reći da se iz perspektive treće faze zbivanja »uokviruju« izvana, dok se iz druge međutim zbivanja »uokviruju« iznutra, utoliko što ona osigurava temelj na koji se treća faza može osloniti i utoliko što predstavlja susretište i sponu krajnjih faza zbivanja i omogućuje u sebi njihov sraz.

Upravo se s aspekta druge faze prvoj može pridati smisao nužnoga polazišta, a trećoj smisao završetka slijeda zbivanja, pa ona uspostavlja i simetriju i ravnovjesje obiju susjednih faza, javljajući se kao čvrsti i nepomični centar iz kojega se fabula zaokružuje.

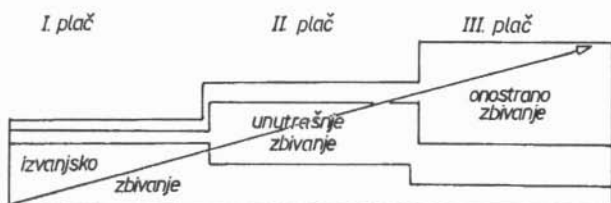
Sin je, kao glavni junak, na svim razinama zbivanja napušten od, uvjetno rečeno, dobra i prepušten zlu, u drugoj sâm sa sobom, a u trećoj prepušten dobru i izvan domašaja zla. Na razini izvanjskoga zbivanja, on je tako u prvoj fazi napušten od oca, a prepušten bludnici, na razini unutrašnjega, napušten je od vlastite »pameti« i prepušten ne-svijesti, a na razini onostranoga, napušten je od Boga i prepušten Sotoni, pa zapada u grijeh. U trećoj je fazi sin prepušten očevoj dobroti i ljubavi, uvidu jasne misli i ispravnoj odluci, odnosno Božjoj milosti.

Smisao se toga »prepuštanja« uspostavlja na temelju druge faze u kojoj je junak sam sa sobom, u kojoj je dakle »prepušten« sam sebi. On upravo u toj fazi otkriva da je na neki način sâm uzročnik svoga pada i da može pokrenuti svoj preokret i pripremiti tako povrat izgubljenih dobara. Sâm je, naime, napustio očev dom (izvanjsko zbivanje), zanemario pamet (unutrašnje zbivanje) i ostavio Boga (onostrano zbivanje) i doveo se u situaciju bijede, ne-volje, ne-slobode. Također baš o njemu ovisi povratak ocu, »stupaj od pameti« odnosno slobodna odluka o usmjerenosti pravomu dobru, Bogu. Zato je drugu fazu na svakoj od triju razina zbivanja moguće razumjeti kao onu u kojoj junak, usmjeren na sebe sama, u sebi pronalazi snagu za svoju preobrazbu, pa u obratu istodobno odbacuje lažne i prihvaća prave vrijednosti. Na taj se način donekle relativizira sukcesija triju faza i primat dobiva hijerarhijska ljestvica nižih i viših vrijednosti koja se uspostavlja na svakoj razini zbivanja i po kojoj se junak uspinje u trenutku krize.

U tome se smislu tročlana **horizontalna struktura** *Suza* kroz troslojnost svake od triju faza u razvoju fabule otvara vertikalnoj.

Uzajamno suodnošenje triju razina zbivanja koje je ovo istraživanje u *Suzama* prepoznalo i analitički izlučilo, tvori dakle **vertikalnu strukturu** koja je horizontalnoj analogna. U tome smislu razinu izvanjskoga zbivanja kao prikaz zemaljskoga, uvjetno rečeno svakodnevnoga junakova života razumijemo kao polazišnu fazu njegova uspona, razinu unutrašnjega zbivanja kao prikaz duševnoga, t.j. intelektualnoga, voljnoga i čuvstvenoga junakova života kao prelaznu fazu, a razinu onostranoga zbivanja, kao prikaz duhovnoga, religijskoga junakova života, kao završnu fazu junakova uzdizanja i postizavanje cilja. Svaki viši stupanj osmišljuje prethodne i ujedno ih u sebi sadrži, a svaki niži omogućuje više stupnjeve i na taj ih način u sebi najavljuje. Smisao cjelokupnomu zbivanju daje s jedne strane onostrano zbivanje jer podrazumijeva svrhovitu i smislenu hijerarhijsku organizaciju svakoga aspekta čovjeka i svijeta utemeljenu u njihovu božanskome podrijetlu, a s druge strane unutrašnje zbivanje, jer kao junakovo prosvjetljenje omogućuje ovomu participaciju u onostranome i pravilno razumijevanje smisla izvanjskoga zbivanja. Izvanjsko je zbivanje, kao ono što je junaku najbliže i neposredno dokučivo, temelj na koji se više razine zbivanja oslanjaju i iz kojega polaze.

Junakovo je uspinjanje iz niže sfere u višu formalno naglašeno granicama među plačevima, koje su ujedno i granice faza u sklopu horizontalne raščlambe pojedinih razina zbivanja. Vertikalnu raščlambu ističe činjenica da je u svakome plaču dominantna druga razina zbivanja: u prvome dominira izvanjsko zbivanje, u drugome plaču unutrašnje, a u trećemu onostrano zbivanje. Budući da su sve tri razine zbivanja konstantno prisutne, to je cjelinu zbivanja *Suza* moguće predočiti kao svojevrsno stepenište kojim se junak uspinje na putu k postizavanju cilja postavljenoga u poemi (usp. sl. 8).



Sl. 8. Fabularno kretanje junaka kroz horizontalnu i vertikalnu strukturu poeme

Raspored fabularnih elemenata na svim razinama zbivanja tvori kružnu fabularnu liniju, a kružna se »fabula« može uočiti i u uzajamnom odnosu pojedinih razina zbivanja. Tako junak od izvanjskoga zbivanja, od onoga što mu je neposredno dato, polazi, da bi se spustio do samoga dna i tako iscrpio tu razinu zbivanja (ukoliko bi ona bila lišena mogućnosti uzdizanja na više razine). Razinom unutrašnjega zbivanja negira on pak tu datost da bi se njome (središnjom razinom zbivanja) uzdignuo na razinu onostranoga zbivanja koja između ostaloga omogućuje i osmišljavanje obiju nižih razina, pa tako i neposredne datosti izvanjskoga zbivanja. Osim toga, dvije rubne razine zbivanja komuniciraju kroz srednju i pomoću nje.

Na kompozicijski istaknutim mjestima, na početku i na kraju iznošenja fabule, kao i na granicama plačeva, smještene su kao *sponse* pojedinih faza i pojedinih razina zbivanja, uz metatekstualne izričaje koji se mogu pripisati i samome pjesniku – i koji predstavljaju *Suze* kao duhovnu vježbu pjesničkim sredstvima – intervencije pripovjedača, dok su to u monolozima junakove odluke.

Pripovjedačeve intervencije imaju funkciju najave, sažimanja i tumačenja segmenata razvoja fabule koji slijedi. One uzimaju u obzir sve tri razine zbivanja, a osobito ističu onu razinu koja je u pojedinome plaču dominantna. Tako u prvome plaču stavlja pripovjedač nagla-

sak na činjeničnu, izvanjsku junakovu situaciju ubošta i boravka u pustoši (I, 49–72, usp. str. 37–38), npr.:

Tuj, čim skončan u životu
jedva uzdahe podiraše,
mrući od glada žirnom skotu
na jestojci zavidijaše,
nasitit se želeć veće
pićom ka se prascim meće.

(I, 61–66)

upućujući pritom na situaciju relevantnu za tijek unutrašnjega zbivanja: junak je »vas u smeći, / sebe u sebi ne videći« (I, 71–72) i na onu relevantnu za onostrano zbivanje, jer sin »dôbar svacih mnoštvo / na veliku zlu promijeni« (I, 67–68). U drugome plaču naglasak je na unutrašnjem zbivanju: »vidje i pozna sve privari« (II, 15), razina je izvanjskoga zbivanja prisutna u imenovanju junaka kao »stražnika žirnijeh stada« (II, 14), a onostranoga u spominjanju zrake Božje milosti (II, 11–13) koja donosi prosvjetljenje, pa se dakle prije svega tematizira s aspekta junakova dolaženja »k sebi« iz prethodne smetenosti:

Pokli Božja veličina
u početak svijet satvori,
sred općenijeh najprije tmina
od svjetlosti zrak otvori,
i ostaše razlučene
z bijelijem danom noćne sjene.

Tako u tminah svijeta ovoga,
zametena svega u sebi,
kad čovjeka umrloga
vlas pritvara višnja s nebi,
prosvitli ga blago dosti
najprije zrakom svê milosti.

(II, 1–12)

Na početku trećega plača razrađuje pripovjedač motiv junakove preobrazbe u svjetlu čuda kao Božjega djela (III, 13–66) ističući Božju milost i junakov grijeh (posebno III, 31–36, v. str. 68) i tako naglašuje razinu onostranoga zbivanja. Međutim, također se kaže da je »grešnik sred planine / u pustiñi divjijeh gora« (III, 61–62),

što ima relaciju prema izvanjskome zbivanju, kao i to da »gine u nevoljah« (III, 63) i da će »progledati« (konotacija razuma i pameti – III, 29), što upućuje na unutrašnje zbivanje. Tematizira se također i sinovljeva slobodna odluka (III, 65–66), pa se na taj način istodobno zadire u sve tri razine zbivanja. Nadalje, u sljedećem odlomku (III, 67–132) isticanje sinovljeve žalosti i boli (III, 88):

Zatijem se opet omramori,
studeniji mraza i leda;
hoće da riječ izgovori, –
žalos brani, boles ne da;
nu napokon glas uteče,
i on uzdišuć s plačom reče:

(III, 85–90)

njegove želje: »plačom žudi / nadić sitne zvijezde očima« (III, 73–74) i volje: »hoće da riječ izgovori« (III, 87) upućuju neposrednije na prisutnost razine unutrašnjega zbivanja, dok se razina izvanjskoga zbivanja može prepoznati u zornome opisu junakova plača i njegovih vapaja (III, 79–120) i u opisu dolaska noći (III, 121–130).

U pripovjedačevu izričaju na samome kraju poeme (III, 535–550, v. str. 43) razine se izvanjskoga i onostranoga zbivanja isprepliću do te mjere da ih je moguće razlučiti tek različitom interpretacijom. Očev lik pripada izvanjskomu zbivanju ako se radi o sinovljevu zemaljskome ocu, a onostranom ako se radi o »vječnom ocu«, dok njegove dvore razumijemo ili kao junakov dom na zemlji ili kao njegov »vječni stan« neprekidno obasjan svjetlošću (III, 544). Nešto je lakše izdvojiti izričaj koji upućuje na razinu unutrašnjega zbivanja u stihu »krenu stupaj od pameti« (III, 538).

U pripovjedačevim se izričajima na kompozicijski istaknutim mjestima susreću dakle i isprepliću sve tri razine zbivanja, pri čemu se postupno sve veći značaj pridaje razini onostranoga zbivanja po kojoj pojedini događaji dobivaju specifičan religijski smisao. Usmjerenost prve i druge razine zbivanja k trećoj upozorava na vertikalnu, uzlaznu putanju junakova uspona iz sfere zemaljskoga u sferu duhovnoga života. Pripovjedačevi

izričaji istodobno prate slijed horizontalnoga junakova prijelaza iz jedne u drugu fazu na pojedinim razinama zbivanja. Oni stoga imaju zadaću smještanja pojedinih faza i razina zbivanja na odgovarajuću hijerarhijsku poziciju u strukturi djela, u prvome redu s aspekta treće faze i s aspekta onostranoga zbivanja koje osigurava smislenost i svrhovitost svakoga događaja.

Oni **junakovi** izričaji koji funkcioniraju kao spone pojedinih faza i razina zbivanja oslanjaju se ponajprije na središnje, unutrašnje zbivanje:

Junak započinje iznošenje slijeda izvanjskoga zbivanja nakon što o tome donese odluku (I, 133–138, v. str. 30). Zbivanja prvoga i drugoga plača povezuje izričajem na završetku prvoga monologa (I, 439–444, v. str. 97) kojim sažima rezultate prve faze, posebno glagolom »stratih« (I, 439), i najavljuje dalji slijed razvoja fabule iz drugog: »kad promislim« (I, 443) i trećega plača: »žalos i kajanje« (I, 442). Pitanjem na samome početku drugoga monologa (II, 19–24, v. str. 129–130) započinje junak najavljeno promišljanje, a na njegovu kraju (II, 331–336) sažima rezultat druge faze zbivanja uvidom u »plemstvo i svitlos« (II, 332) duše i prepoznavanjem prve faze kao faze grijeha, »tamna i prika« (II, 334), pa donosi »svetu odluku« (II, 335–336) koju će sprovesti u trećoj fazi. Početak trećega monologa (III, 134–138):

Zapovrnu on plakati
vapijuć: Čemu, jaoh, nebesa
više mene vidim sjati
sred vječnoga vedra uresa,
gdi obrah zemlju i tamnosti,
a pogrdih njih svitlosti?

(III, 133–138)

ponavlja motiv svjetlosti (neba) i tamnosti (zemlje), pa junak slobodnim izborom svjetla započinje svoje uzdizanje k Bogu. Na kraju trećega monologa donosi odluku o povratku (III, 421–426, v. str. 42) i realizira je kao molitvu Bogu (III, 517–528, usp. str. 162) utemeljenu na neskrivenoj »misli« i izrečenu uzdasima i suzama (III, 529–534, v. str. 29).

Budući dakle da junakovi izričaji na kompozicijski istaknutim mjestima (monologa) funkcioniraju kao spo-

ne triju faza zbivanja, ali i kao mjesta susreta triju razina zbivanja iz kojih se junak odbacuje na više razine, razumljivo je sada da su ta mjesta iz teksta (kao i pripovjedači izričaji s istom funkcijom), bila temom u svim poglavljima ove analize, pa je o njima u više navrata bilo riječi.

Sve ih karakterizira junakovo oslanjanje na misao i volju. Stoga je njihovo zajedničko podrijetlo u razini unutrašnjega zbivanja, pa se putem njih cjelokupno zbivanje »uokviruje«, odnosno okuplja u jedno s aspekta središnje faze razvoja fabule i s aspekta središnje razine zbivanja, one u kojoj je sin potpuno usmjeren na sebe sama.¹¹⁵ Junak putem svojih duševnih aktivnosti također započinje i završuje iznošenje fabule: započinje ga konstatacijom svoje propasti, a završuje čvrstom voljom – (slobodnom) odlukom o povratku.

Na koncu recimo da je prisutna još nekolicina kompozicijskih načela sjedinjavanja zbivanja u cjelinu koja sva imaju, na ovaj ili onaj način, središnje mjesto. To su ponajprije sin – glavni lik u kojemu se susreću ostali likovi (bludnica i otac na razini izvanjskoga, a Bog i Sotona na razini onostranoga zbivanja), potom duševna aktivnost spoznavanja u kojoj se susreću sjećanje i volja (unutrašnje zbivanje), vrijeme centralne (druge) faze i razine (unutrašnjega) zbivanja koje tendira tomu da u sebi sažme vremenitost (izvanjsko zbivanje) i proširi se u vječnost (onostrano zbivanje), kao i mjesto koje zemaljsku protežnost (izvanjsko zbivanje) sužava na jednu točku, a pretendira s druge strane na to da se proširi u beskraj i postane sveobuhvatno (onostrano zbivanje).

Zbog svega toga je, ponovno se pokazuje, s obzirom na vertikalnu strukturu razvoja fabule upravo razina unutrašnjega zbivanja ona koja iznutra, iz junaka, iz njegova vremena i mjesta osigurava zajedništvo rubnih razina zbivanja (više i niže od nje same) u cjelini djela i

¹¹⁵ Ovdje se također može napomenuti da komentari fiktivnoga pripovjedača na razini izvanjskoga zbivanja dolaze zapravo iz razine unutrašnjega – drugim riječima, fiktivni pripovjedač izvanjskoga zbivanja junak je unutrašnjega zbivanja.

tako omogućuje da djelo, osim onostranim zbivanjem izvana, bude učvršćeno i iznutra.

Značajnost razine izvanjskoga zbivanja ponajviše je pak u tome što čini temelj i polazište, uporište viših razina zbivanja. Ona također omogućuje da *Suze* budu pjesničko djelo, a ne samo traktat u stihovima ili duhovna vježba. Osim toga, upravo ta razina zbivanja povezuje *Suze* s književnom tradicijom, pa kao osnova na koju se nadograđuju više razine i tako i njoj samoj pridaju dignitet istinitosti i posvećenosti, osigurava iste atribute i pjesničkomu tekstu.

Tematski paralelizam i vertikalno kretanje

Značaj tema triju razina zbivanja u tročlanome (horizontalnome) slijedu razvoja fabule na trima razinama zbivanja mijenja se na uzajamno adekvatan način, pa se u tome smislu može govoriti o tematskome paralelizmu. Načelno dakle, u prvoj su fazi teme vezane uz događaje koji su negativno obilježeni jer je njihov rezultat gubitak. Treća faza tematizira događaje koji se tek imaju dogoditi, ali koji su pozitivno obilježeni jer vode dobitku. U drugoj se fazi zbiva obrat i prepoznavanje lažnih vrijednosti pojedinih kategorija kako su prisutne u prvoj fazi, kao i uspostavljanje pravih vrijednosti kojima će se služiti treća faza.

U prvoj se fazi stoga tematizira odnos **junaka** s predstavnikom lažnih vrijednosti (bludnica, Sotona), dok se u trećoj uspostavlja njegov odnos s reprezentantom pravih vrijednosti (otac, Bog). U drugoj fazi, junak u sebi sučeljava suprotstavljene krajnosti i prepoznaje njihovo mjesto u hijerarhiji vrijednosti čijem je vrhu upućen i usmjeren.

Paralelizam se triju razina zbivanja također uočava i u ponavljanju istih tema. Tako se glavne teme poeme javljaju na svim razinama zbivanja: ljepota, svijet, život, smrt, izgubljeno dobro, pravda, pamet, ljubav i mržnja,

odnos oca i sina. Tome se pridružuje tematiziranje vremena i mjesta, junakova doma, a prisutni su i motivi poput motiva hrane ili motiva životinje koji nisu u prvome planu.

Vertikalna se struktura *Suza* kao uspon od razine izvanjskoga k razini onostranoga zbivanja odražava na način pojavljivanja tema i motiva i na to kako ih u određenom trenutku valja razumjeti.

Na razini izvanjskoga zbivanja pojedine su kategorije prisutne u svojoj pojavnosti, na razini unutrašnjega zbivanja razmatraju se s aspekta općenitosti, a na razini onostranoga zbivanja uspostavlja se njihova svrhovitost koja retroaktivno prožima i samu njihovu pojavnost.

Stoga se primerice *ljepota* na razini izvanjskoga zbivanja pojavljuje povezana uz lik bludnice (I. plač) i uz lik oca (III. plač) kao lažna ili prava *ljepota*. Na razini se onostranoga zbivanja, tomu nasuprot, *ljepota* poima kao Božji atribut, pa se i *ljepota* stvorenja razumije kao slika i odraz vrhovne *ljepote*. Na razini unutrašnjega zbivanja utvrđuje se s jedne strane ništavnost *ljepote* pojavnoga ukoliko je ona sama sebi svrha, pa je odvojena od svoga izvorišta i svoje biti, a s druge se strane otkriva istinska *ljepota* u pojmu lijepo duše koja je Božja slika, pa već gotovo naprečac odbačena kategorija retroaktivno dobiva smisao. Na toj dakle razini zbivanja junak snagom spoznavanja povezuje javni (izvanjsko) i bitni, pravi (onostrano zbivanje) aspekt *ljepote* zasnivajući spoznaju s jedne strane na vlastitome iskustvu (sjećanje) i usmjerujući se slobodnom odlukom, voljom, k promatranju istinske *ljepote*.

Na sličan način preobrazbu prolaze i ostale teme:

Svijet se isprva (izvanjsko zbivanje) pojavljuje kao primamljiv, ali isprazan prostor ljudskoga besciljnoga kretanja, skup slučajno izabranih mjesta na kojima se odvija priča o razmetnome sinu, bespuće. Na razini se unutrašnjega zbivanja prepoznaje njegova ništavnost, ali s druge strane i njegova svrhovitost koja se manifestira u slici lijepo uređena svijeta i svrsishodnome ponavljanju ciklusa prirode, jer je svijet Božji dar. Na razini je onostrano

noga zbivanja svijet mjesto s kojega se čovjek upućuje k Bogu.

Ljudski je život na razini izvanjskoga zbivanja slijed događaja junakove svakodnevnice, priča o jednome životu u pojavnosti. Unutrašnje zbivanje utvrđuje njegovu ništavnost i ispraznost ako je usmjeren na kratke i prolazne užitke, pa stoga i nije život nego umiranje, ali također prepoznaje njegov cilj i svrhovitost u usmjerenosti vječnomu životu. Na razini se onostranoga zbivanja javlja zato kao istinski život koji poništava moć smrti.

Pravda je na razini izvanjskoga zbivanja ljudska pravda načela osвете. Na razini unutrašnjega zbivanja junak uviđa svoju podložnost takvoj pogrešnoj pravdi, ali mu se pokazuje i pravednost više instancije, vrhovnoga Suca. Stoga je na razini onostranoga zbivanja prepušten istinskoj milosti i pravednosti Boga utemeljenoj na oprost. Jedina je kazna u tome sklopu samostalno uviđanje krivnje, pa se oprost zaslužuje kajanjem. Puka je ljudska pravda osвете sveuništavajuća, a božanska je pravda oprosta svrhovita i uistinu pravedna jer oporavlja.

Izgubljeno je dobro na razini izvanjskoga zbivanja predstavljeno zemaljskim bogatstvima i prihvaćanjem od strane drugih ljudi. Ništavnost se tih dobara utvrđuje na razini unutrašnjega zbivanja, a uvodi se razumijevanje izgubljenoga dobra kao gubitka krjeposti duše i samoga junakova »bitja«, dakle kao gubitak junakove autentičnosti, identiteta sa samim sobom. Na razini onostranoga zbivanja izgubljeno se dobro razumije kao »Boga ostavih«, pa povratkom u Božje okrilje stječe junak ponovno vlastiti identitet, ali i sva ostala izgubljena »blaga«.

Junakova se **pamet** na razini izvanjskoga zbivanja manifestira u neposrednome procjenjivanju i rezoniranju u svakodnevnim situacijama. Na razini unutrašnjega zbivanja, prepoznaje se ograničenost i ništavnost takve pameti u junakovome »ne poznah«, spoznavanje se samoosvješćuje i preobraća u junakovo »sad poznah«, a na razini onostranoga zbivanja prepušta se i podređuje Božjoj mudrosti, u nju se uzdaje.

Junakova su **čuvstva** na razini izvanjskoga zbivanja uglavnom usmjerena na zemaljske stvari, pa se njegova ljubav prema bludnici manifestira u težnji k uspostavljanju ljubavne veze, a mržnja u želji za osvetom. Na razini unutrašnjega zbivanja ljubav prema bludnici najprije prelazi u mržnju, a onda se potpuno preobraća u čvrstu, pos-

tojanu i čistu ljubav prema ocu. Njezino se podrijetlo otkriva na razini onostranoga zbivanja u potpuno čistoj i uzvraćenoj, uzajamnoj ljubavi Boga i čovjeka.

Razumijevanje odnosa **otac – sin** ovisi o razumijevanju junakova značaja. Na razini izvanjskoga zbivanja on je konkretni i pojedinačni čovjek koji se u svome (zemaljskom) životu susreće s drugim ljudima, pa i sa svojim ocem. Na razini unutrašnjega zbivanja junaku pripisujemo i značaj bilo kojega čovjeka, pa se i odnos oca i sina može razumjeti općenito, a na razini onostranoga zbivanja, junak je prije svega »čovjek« uopće, kao paradigma i *exemplum*, pa je utoliko Božje stvorenje, sin Vječnoga Oca.

Na razini se izvanjskoga zbivanja **vrijeme** manifestira neposredno u svojoj zemaljskoj protežnosti kao slijed događaja, pa se razlikuju junakova prošlost, sadašnjost i budućnost. Na razini se unutrašnjega zbivanja ono junaku pokazuje prolaznim i dakle ništavnim ako je svedeno na puko zemaljsko trajanje, ali se također uvida njegova osmišljenost i svrhovitost ukoliko je ono uklopljeno u vječnost. Na razini onostranoga zbivanja, vremenitost se potpuno obuhvaća vječnošću.

Mjesto se na svim razinama zbivanja preobraća iz »krajolika« koji je moguće opisati kao *locus horridus* u *locus amoenus*. Junak je isprva u situaciji bezdomnosti, a na kraju je zbivanja udomljen. Na razini je izvanjskoga zbivanja njegov dom očeva kuća, na razini unutrašnjega to je duša, a na razini onostranoga njegov je »stan« – »nebo gori«. Stoga je mjesto na razini izvanjskoga zbivanja konkretno mjesto, pusta planina, na razini unutrašnjega zbivanja ono se komprimira u jednu točku, jer junakova duša nema faktičke protežnosti, a na razini onostranoga zbivanja, proteže se u beskraj.

Aдекватna se preobrazba značaja može uočiti i kod usputnih motiva:

Tako se primjerice **hrana** na razini izvanjskoga zbivanja spominje u doslovnome smislu, a na razini onostranoga zbivanja u sintagmi »kruh prisveti od anđela« (III, 412). **Životinje** se na razini izvanjskoga zbivanja javljaju kao proždrljivo »žirno stado« ili opasne zvijeri od kojih junak strahuje. Na razini unutrašnjega zbivanja, izdvaja junak zahvalnost životinja kao njihovo zajedničko, opće i naravno svojstvo, a na razini onostranoga zbivanja prepoznaje ih kao Božja stvorenja.

U zaključku se dakle može ustvrditi da način razumijevanja pojedinih tematskih elemenata koji je opisan o razini zbivanja na kojoj se pojavljuju, ili s koje ih primamo, odnosno svojevrsni tematski paralelizam u *Suzama* upućuje na zaključke slične onima do kojih je dovelo razmatranje elemenata kompozicijskoga paralelizma pojedinih razina zbivanja. Drugim riječima, razina izvanjskoga zbivanja pojedine teme uključuje u priču o razmetnome sinu, u primarno pripovjednu cjelinu, pa utoliko reprezentira književnu narav poeme. Razina unutrašnjega zbivanja promišlja iste te teme na taj način da posebno ističe misaonu dimenziju *Suza* koja omogućuje da se djelo čita kao rasprava, a istodobno upućuje ne samo na slojevitost čovjekova duševnoga života, nego i na potencijalnu sposobnost spoznaje kao duševne aktivnosti da uspostavi komunikaciju između kontrastnih modusa čovjekova postojanja kao što su pojavnost i duhovnost. Razina onostranoga zbivanja reprezentira religijsko-dogmatsku dimenziju *Suza* jer svakoj pojedinoj kategoriji (temi) pridaje svrhovitost i smisao kroz njihovu utemeljenost u Vječnome Ocu.

Suze dakle pretendiraju na to da obuhvate ključne moduse i aspekte postojanja ljudskoga bića, i to kroz lik sina koji razumom i voljom (a po Božjoj milosti) povezuje životinjsku i božansku stranu čovjekova bića i spoznaje razliku između dobra i zla, pa se slobodno odlučuje za dobro. Stoga je junakov uspon po vertikalnoj osi u djelu doduše omogućen horizontalnim razvojem pojedinih razina zbivanja, ali je u odnosu na njega dominantan u strukturi cjeline.

Cjelovitost strukture troslojnoga zbivanja

Cjelovitost se strukture troslojnoga zbivanja uspostavlja dakle ponajprije kao već opisano vertikalno junakovo kretanje s nižih na više razine zbivanja. Kao što je analiza koordinacije razina pokazala, s obzirom na pripovje-

daća, ono se uokviruje s razine onostranoga zbivanja, a s obzirom na junaka, osigurava mu se jedinstvo u prvo-me redu s razine unutrašnjega zbivanja. Pritom je sâm junak, sin, konstanta prisutna na svim razinama zbivanja, pa je utoliko glavni junak jedno od načela koordinacije djela.

Osim toga, sklapanju djela u cjelinu pridonosi i glas samoga pjesnika koji se javlja na početku i na kraju poeme, kao i u uvodnim sestinama drugoga i trećega plača. Njegova je uloga trostruka.

U identitetu s pripovjedačem, s pozicije uvida u cjelinu zbivanja – ali i s razine onostranoga zbivanja – ističe pjesnik utemeljenost priče u sferi objavljene religijske istine pozivajući se na Krista (I, 7–18, v. str. 143) i na Bibliju (II, 1–12, v. str. 171 i III, 1–12):

Da ozeleni i procvjeta
prut usušen, da šibika
u zmiju se pruži opeta
i privrati svakolika.
i da Lotu starom žena
stup se učini od kamena:

od višne su vlasti zgori
djela čudna i zamerna;
nu od ništa tko sve stvori
s primogućstva neizmerna
kao htje, može promijeniti
sliku stvoru svom na sviti.

(III, 1–12)

U identitetu s junakom, on sačimbom djela prolazi put analogan njegovu, provodi svoje pokajanje (I, 1–6, v. str. 48) i tako na još jedan način sudjeluje u onostranome zbivanju; a također i razmišlja u potrazi za istinom (I, 19–24, v. str. 117) i tako sudjeluje u unutrašnjem zbivanju.

U identitetu sa samim sobom kao pjesnikom, osvješčuje sačimbu djela kao pjesnički čin, pa iznoseći plan *Suza* i obrazlažući njihovu svrhu i svoju namjeru (I, 25–36), razini izvanjskoga zbivanja daje primjereno mjesto u cjelini djela iznoseći poemu »na svijet« (Posveta) upravo kao pjesničko i književno djelo koje je sposobno za to da u sebe primi druge moduse ljudske zbilje (kao što su

misaonost ili vjera) i da im čak na neki način prida značaj veći nego sebi samome (u *Suzama* prisutnome kroz razinu izvanjskoga zbivanja), a da ipak ne izgubi od svoje književne naravi.

U skladu s didaktičkom namjerom, koja također ni pošto ne dovodi u pitanje pripadnost poeme ni književnome korpusu niti književnoj tradiciji,¹¹⁶ upućuje pjesnik čitatelja na to da poemu primi kao duhovnu vježbu¹¹⁷ i u nju se ugleda. Stoga u *Suzama* pribjegava oponašanju tipova diskursa primjerenih svijetu religijske i obredne komunikacije. *Suze* se međutim u tome ne iscrpljuju. Pokazalo se da one, uz u djelu znatno zastupljene govorne perspektive izrazito književne provenijencije, obuhvaćaju i oponašanje tipa diskursa koji je primjeren tekstu sa spoznajnom funkcijom.¹¹⁸ Gundulićevu je naglašenu svijest o književnoj tradiciji moguće s jedne strane prepoznati u pojavi brojnih tipičnih motiva koje preuzima iz tradicije,¹¹⁹ a s druge strane u osvjedočenoj svijesti o konvencijama književne vrste koje su *Suze* reprezentant.¹²⁰ U tome se smislu čak i didaktička namjera djela može razumjeti kao konvencija.

Na to da se i spoznajna i religijska dimenzija *Suza* skladno uklapaju u književni kontekst, također upućuje s jedne strane i način organizacije tematskih i fabularnih elemenata koji se na svim razinama zbivanja, kao što je analiza uostalom pokazala, može odčitati na načelima organizacije i osnovnim kategorijama tipičnim za narativnu književnost (fabula, pripovjedač, likovi, vrijeme i

¹¹⁶ Usp. bilješku 17.

¹¹⁷ Usp. Z. Kravar: »Barok kao potonulo...«, str. 181.

¹¹⁸ O tome da se takva zastupljenost različitih tipova diskursa može razumjeti i kao obilježje literarne suvremenosti našega pjesnika, usp.: »[...] hrvatska seičenteska lirska pjesma rado simulira komunikacijske procedure koje kao svoj kontekst prizivlju jasno predočive društvene situacije i međuljudske interakcije.« Zoran Kravar: »Stil i genus hrvatske lirike 17. stoljeća.« U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Duna Fališevac, Zagreb, 1991., str. 119.

¹¹⁹ Usp. S. Narančić Kovač, na nav. mj.

¹²⁰ Usp. P. Pavličić: »Neke zajedničke crte ...«, str. 107–124.

mjesto zbivanja). Pritom se, s druge strane, ne smije zanemariti ni izrazito pjesnički relevantan i onodobnoj lirici svojstven Gundulićev stil¹²¹ koji također djelo određuje kao književno.

Sve su tri dimenzije *Suza* koje su se tijekom analize dale prepoznati i koje su predstavljene razinama zbivanja, čvrsto povezane u cjelinu i njezini su ravnopravni konstituenti,¹²² jer u složenoj i višeslojnoj strukturi svaka od njih vrši zasebnu i nezaobilaznu funkciju.¹²³

¹²¹ Usp. o tome npr. Ivan Slamnig: »Demonstracija svojstava vlastitih jeziku u baroknoj pjesmi«. U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 99–105, posebno str. 103–104.

¹²² Usp. također: »I dok je Đorđićeva religiozna poema pokazivala zaokruženost, tematsku i strukturalnu samostalnost svakog pojedinog plača [...], morfološki opis »Suza sina razmetnoga« Ivana Gundulića pokazuje da je cjelovitost teksta istaknuta samo na razini poeme.« J. Matanović, nav. dj., str. 65.

¹²³ Usp.: »Književni tekst je konstruiran iz različitih vidova kolektivne svijesti. Ono što bismo imenovali religijskim, znanstvenim ili filozofskim elementom te svijesti, pojavljuje se u književnoj strukturi kao sastavnica jedinstvene cjeline. Za razliku od konceptualiziranih struktura, u književnome tekstu ta će sastavnica zadobiti, odnosno zadržati svoju mnogoznačnu vrijednost. Njena dominantna osobitost nije i jedina, budući da se u međudjelovanju i ostalim tematskim vrijednostima teksta relativizira, naime – pojavljuje u različitim suodnosima u kojima izlaze na vidjelo njena suznačenja.« Gajo Peleš: »Književnost i drugi sistemi«. *Umjetnost riječi*, XXIV (1980), 1, str. 19.

ZAKLJUČAK

Provedena je analiza *Suza sina razmetnoga* Ivana Gundulića pokazala da se to djelo odlikuje višestruko složenom tročlanom strukturom koja se otkrila ne samo na razini horizontalne i vertikalne raščlambe tematskih i fabularnih elemenata poeme u cjelini, nego i u organizaciji pojedinih njegovih pripovjednih elemenata.

Medij u kojemu se realiziraju sve tri u *Suzama* uočene razine zbivanja (izvanjsko, unutrašnje i onostrano zbivanje) i u kojemu se uspostavlja njihova koordinacija, priča je o razmetnome sinu. Među pojedinim razinama zbivanja uspostavljen je tematski i kompozicijski paralelizam, a svaka se od njih odvija u tri koraka. Odnosi pojedinih koraka na horizontalnoj ravnini odgovaraju međusobnim odnosima triju razina zbivanja na vertikalnoj ravnini. Junak stoga tijekom razvoja fabule istodobno prolazi put od problematične početne situacije do razrješenja i stjecanja željenoga dobra na svakoj pojedinoj razini zbivanja i put uspona s nižih na više razine zbivanja.

Osim toga, kao specifična osobina *Suza* otkrivena je i izrazito razrađena organizacija vremena zbivanja, kao i dosljedno izgrađen odnos vremena zbivanja i vremena kazivanja na svim razinama, koji se s jedne strane ponavlja u načinu organizacije prostornih elemenata fabule, a s druge se strane ogleda u samome tekstu, u odgovarajućem odabiru i porabi karakterističnih vremenskih oznaka u skladu s vremenskom strukturom djela.

Konačno, tematska se obuhvatnost djela koja se možda može prepoznati kao trostruki modus ljudskoga postojanja (kroz religijsko, spoznajno-filozofsko i pojavno kao književno; usp. i bilj. 123), realizirala kroz takve govorne perspektive koje otkrivaju blizinu pojedinih segmenata teksta poeme s tipovima diskursa koji su takvim »svjetovima« primjereni.

Ostavljajući ovdje po strani dvojbe oko terminologije, i prihvatljivosti ili mogućnosti porabe pojmovna *barok*

i *manirizam*, odnosno njihova značenja i opsega,¹²⁴ usudit ćemo se ustvrditi da su se *Suze sina razmetnoga* u našoj analizi i interpretaciji pokazale djelom »baroknim« u Hockeovu smislu, djelom dakle koje »posežući za manirističkim izraznim sredstvima [...] teži za kakvim objektivnim poretom (crkva, filozofija, država, društvo) tj. za njihovim prikazivanjem«¹²⁵ i koje se onda otklanja od »težnji manirizma prema dezintegraciji, prema mrvljenju svijeta.«¹²⁶

¹²⁴ Usp. Zoran Kravar: »Književnost 17. stoljeća i pojam 'barok'«, U: *Književni barok*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 1988., str. 7–48. Usp. također P. Pavličić: »Manirizam i barok...«.

¹²⁵ Gustav René Hocke, *Manirizam u književnosti*. Prev. Ante Stamać, Zagreb, 1984., str. 126–127.

¹²⁶ Nav. dj., str. 211.

POPIS LITERATURE

Izvori

- Djela Ćiva Frana Gundulića. Priredio Đuro Körbler, pregledao Milan Rešetar, »Stari pisci hrvatski«, knj. IX, 3. izd., Zagreb, 1938., str. 349–369.
- Ivan Gundulić: *Suze sina razmetnoga, Dubravka, Ferdinandu II. od Toskane*. Priredio Jakša Ravlić, PSHK, knj. 12, Zagreb, 1962.
- Dživo Gundulić: *Suze sina razmetnoga*. Fototipija prvog izdanja (1622), Izdanje u današnjoj grafiji, priredio Miroslav Pantić, Beograd, 1979.
- Ivan Gundulić: *Suze sina razmetnoga*. Priredio Josip Bratulić, Zagreb, 1989.

Literatura o »Suzama sina razmetnoga«.

- Fališevac, Dunja: »Bartol Kašić i Ivan Gundulić.« *Croatica* XXI (1990), 34, str. 63–84.
- Fališevac, Dunja: »Duhovna lirika Ivana Gundulića i Dživa Bunića Vučića.« *Umjetnost riječi*, XXXIII (1989), 2–3, str. 129–148.
- Fališevac, Dunja: »Ivan Gundulić.« U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1978., str. 259–277.
- Haler, Albert: »O Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*.« *Hrvatska revija*, XI (1938), 12, (*Gundulićev zbornik*), str. 620–626.
- Hawkesworth, E.C.: »Gundulić's *Suze sina razmetnoga* as a Meditative Poem.« *Slavonic and East European Review*, Vol. 60, No. 2 (April, 1982), pp. 172–188.
- Narančić Kovač, Smiljana: »Pjesnički motivi i topoi u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*«. *Umjetnost riječi*, XXXVI (1992), 3, str. 219–244.

- Rothe, Hans: »Unutrašnja forma u književnosti slobodnog grada Dubrovnika: Ivan Gundulić, *Suze sina razmetnoga*«, prev. Sanja Čerlek. *Croatica*, XVI (1985), 22/23, str. 55–83.
- Sekulić, Isidora: »Ivana Gundulića *Suze sina razmetnoga*.« (1940) U: Dživo Gundulić: *Suze sina razmetnoga*. Beograd, 1979., str. 5–19.
- Šrepel, Milivoj: »O Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*.« *Rad JAZU* 127, 1986., str. 102–141.
- Zlatar, Zdenko: »Božanstvena komedija Ivana Gundulića: Nova interpretacija pjesnikove razvojne linije.« *Dubrovnik*, II (1991), 1, str. 124–162.

Ostala literatura

- Biblija: *Stari i Novi zavjet*. (*Novi zavjet* preveo Ljudevit Rupčić), Zagreb, 1980.
- Barner, Wilfried: *Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen, 1970.
- Sveti Bonaventura: *Tri puta*. Prev. D. Damjanović, Split, 1985.
- Curtius, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Prev. Stjepan Markuš, Zagreb, 1971.
- Fališevac, Dunja: »Barokni postupci u kompoziciji Gundulićeva *Osmana*.« U: *Književni barok*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 1988., str. 247–292.
- Fališevac, Dunja: »Dživo Bunić Vučić i dubrovački barokni pjesnici.« *Croatica*, XVIII (1987), 26/27/28, str. 187–208.
- Fališevac, Dunja: *Ivan Bunić Vučić*. Zagreb, 1987.
- Frangeš, Ivo: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb-Ljubljana, 1987.
- Genette, Gérard: »Granice priče.« Prev. Jere Tarle, *Teka*, 1974., 6, str. 1403–1417.
- Hocke, Gustav René: *Manirizam u književnosti*. Prev. Ante Stamać, Zagreb, 1984.
-: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991.

- Jelašić, Franjo: »Gundulić prema filozofiji cinquecenta.« *Hrvatska revija*, XI (1938), 12, (*Gundulićev zbornik*), str. 660–665.
- Jensen, Alfred: *Gundulić und sein Osman*. Göttesborg, 1900.
- Ježić, Slavko: *Hrvatska književnost od početka do danas*. Zagreb, 1944.
- Katičić, Radoslav: *Sintaksa hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb, 1986.
-: *Književni barok*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 1988.
- Kolendić, Antun: »Prvo izdanje Gundulićevih *Suza*«. *Pitanja književnosti i jezika*, Sarajevo, III (1956), str. 112–120.
- Kolumbić, Nikica: »Neke osobitosti žanrova hrvatskoga književnog baroka.« U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 39–52.
- Kombol, Mihovil: »Gundulić u hrvatskoj književnosti.« *Hrvatska revija*, XI (1938), 12, (*Gundulićev zbornik*), str. 602–605.
- Kombol, Mihovil: *Povijest hrvatske književnosti (do narodnog preporoda)*. Zagreb, ²1961.
- Körbler, Đuro: »Život i rad Gundulićev.« U: *Djela Ćiva Frana Gundulića*. SPH, knj. IX, 3. izd, JAZU, Zagreb, 1938., str. 20–21.
- Kravar, Zoran: »Analitici hrvatskoga književnog baroka.« U: *Studije o hrvatskom književnom baroku*. Zagreb, 1975., str. 271–301.
- Kravar, Zoran: »Barok kao potonulo kulturno dobro.« *Croatica*, XVIII (1987), 26/27/28, str. 169–187.
- Kravar, Zoran: *Barokni opis*. Zagreb, 1980.
- Kravar, Zoran: »Književnost 17. stoljeća i pojam 'barok'«. U: *Književni barok*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 1988., str. 7–48.
- Kravar, Zoran: »Metaforika Đorđićevih *Uzdaha Mandalijene pokornice*«. U: *Studije o hrvatskom književnom baroku*. Zagreb, 1975., str. 103–173.
- Kravar, Zoran: »Stil hrvatskoga književnog baroka.« U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1978., str. 223–242.

- Kravar, Zoran: »Stil i genus hrvatske lirike 17. stoljeća.« U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 107–144.
- Kravar, Zoran: *Studije o hrvatskom književnom baroku*. Zagreb, 1975.
- Lachmann-Schmohl, Renate: Ignjat Đorđić. Köln – Graz, 1964.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, 1973.
- Loyola, Ignacio de: *Načela jezuita: Sveti Ignacije i Družba Isusova*. Beograd, 1987.
- Matanović, Julijana: *Barok iz suvremenosti gledat*. Osijek, 1992.
- Nelson, Lowry: *Baroque Lyric Poetry*. New York, 1979.
- Pavličić, Pavao: »Manirizam i barok: jedno ili dvoje?« U: *Poetika manirizma*. Zagreb, 1988., str. 11–37. (Članak je također objavljen u zborniku radova *Književni barok*. Ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zagreb, 1988., str. 49–72).
- Pavličić, Pavao: »Neke zajedničke crte baroknih plačeva.« U: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split, 1979., str. 105–129.
- Pavličić, Pavao: *Poetika manirizma*. Zagreb, 1988.
- Pavličić, Pavao: *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*. Split, 1979.
- Pavličić, Pavao: »Žanrovi hrvatske barokne književnosti.« U: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*. Ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1978., str. 243–258.
- Peleš, Gajo: »Književnost i drugi sistemi«. *Umjetnost riječi*, XXIV (1980), 1, str. 19–29.
- Potthof, Wilfried: »Barokni platonizam u dubrovačkoj književnosti.« *Croatica*, VII (1976), 7–8, str. 57–73.
- Setschkareff, Vsevolod: *Die Dichtungen Gundulić's und ihr poetisches Stil*. Bonn, 1952.
- Silić, Josip: *Od rečenice do teksta*. Zagreb, 1984.
- Slamnig, Ivan: »Demonstracija svojstava vlastitih jeziku u baroknoj pjesmi«. U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 99–105.

- Slamnig, Ivan: »Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja.« U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1970., str. 19–51.
- Slamnig, Ivan: »Kontinuitet evropske metaforike u hrvatskoj književnosti.« *Umjetnost riječi*, X (1966), str. 53–65.
- Slamnig, Ivan: »Neke specifične crte hrvatske barokne poezije.« U: *Disciplina mašte*. Zagreb, 1965., str. 167–175.
- Solar, Milivoj: *Ideja i priča*. Zagreb, 1974.
- Souriau, Étienne (Etjen Surio): »Dramaturške funkcije.« U: *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Prev. Mira Vuković, Beograd 1982., str. 44–105.
- Šifler-Premec, Ljerka: *Nikola Gučetić*. Zagreb, 1977.
- Šifler-Premec, Ljerka: »Osobitosti Gundulićeve *Dubravke* u okviru utopijskog mišljenja renesanse.« U: *Iz hrvatske filozofske baštine*. Zagreb, 1980., str. 177–203.
- Švelec, Franjo: »Hrvatska književnost sedamnaestog stoljeća.« U: *Povijest hrvatske književnosti*. Knj. 3, Zagreb, 1974., str. 175–293.
- Težak, Stjepko i Stjepan Babić: *Pregled gramatike hrvatsko-srpskog jezika*. 3. izd, Zagreb, 1970.
-: *Uvod u književnost*. Ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Zagreb, ³1983.
- Vodnik, Branko: *Povijest hrvatske književnosti*, knj. I: *Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. Zagreb, 1913.
- Zogović, Mirka: »Marinovi i marinovski motivi i teme u dubrovačkoj književnosti XVII. veka.« U: *Hrvatski književni barok*. Ur. Dunja Fališevac, Zagreb, 1991., str. 53–97.

ZNANSTVENA BIBLIOTEKA
HRVATSKOGA FILOLOŠKOG DRUŠTVA

ZA IZDAVAČA
ZRINKA BABIĆ

SLIKE IZRADIO
JOSIP NARANČIĆ

DESIGN
FRANJO KIŠ
ARTRESOR

SLOG I PRIJELOM
ARTRESOR

TISAK
KERSCHOFFSET

NAKLADA
500

ISBN 953-6050-01-3

